فتحي العشري

نظريات المسرح وأعلامه

إهـــــــداء

زكي طليمات

نبيل الألفي

الفريد فرج

المبتدى: المسرح... الميلاد والانتشار

عرف المسرح نظرياته منذ مصر الفرعونية والصين الشعبية ثم اليونان... وتوالت مسارح العالم ونظريات المسرح حتى المسارح الأوروبية والآسيوية والإفريقية والأمريكية وحتى مسرح العبث أو اللامعقول والمسرح التجريبي، بما في ذلك فن البانتومايم وفن العرائس والأوبرا والأوبريت والباليه والفنون الشعبية والقره كوز... ونظريات كثيرة أخرى...

هذا الميلاد المسرحي وهذه الحركات المسرحية أنتجها ونتج عنها أعلام مسرحية خالدة، في التأليف والإعداد والترجمة والنقد والإخراج والموسيقى والتمثيل...

وهذا العرض المبسط لنظريات المسرح وأعلامه يلقى الضوء على مسيرة مسرحية طافت بالعالم أجمع، القديم، والحديث، وسجلت أسماء لمعت في سماء الأضواء المسرحية عبر التاريخ.

وعبر التاريخ لم يقتصر المسرح على نظرياته وعروضه وأعلامه من خلال مسارحه بأشكالها المختلفة، ولكنه أثرى المكتبة المقروءة والمسموعة والمرئية، وتمدد في مهرجانات محلية ودولية استوعبت كل اللغات وكافة الجنسيات، وأرسى قواعده في معاهد علمية وكليات عملية وورش فنية، وامتد إلى الدراسات والرسائل الجامعية، وأمد الصحافة والإعلام والنت بمعلومات منه وعنه، فأصبح مادة ترفيهية وتثقيفية واجتماعية، وفي كثير من الأحيان وطنية.

وبات المسرح جزءًا من حركة المجتمعات وحياة الناس، شأن العلم والمعرفة، وحتى الخبز... ألم يقل الفلاسفة "أعطني مسرحًا حقيقيًا، أعطيك شعبًا طيب الأعراق"؟!

إن هذه الكراسة محاولة، مجرد محاولة، للتأصيل والتواصل، وليس أكثر!

فتحي العشري

نظريات المسرح

أشهر المذاهب والنماذج المسرحية

المذهب الكلاسيكي: ترجع هذه التسمية إلى الكاتب اللاتيني أولوس جوليوس في القرن الثاني الميلادي، والتي أطلقها على الكتاب من الطبقة الارستقراطية مفرقًا بينهم وبين كتاب العامة، ثم تطورت الكلمة لتشكل الأثر العلمي أو الأدبي الذي يدرس بالجامعات منذ العصور الوسطى... أما من قننها فهو أرسطو الذي طبق المذهب الكلاسيكي بقواعده وقوانينه الصارمة على كتاب اليونانية الكبار استخيلوس وسوفوكليس ويوربيدس.

وقد عرف أرسطو المأساة بأنها محاكاة الأفعال النبيلة الكاملة التي تثير في نفوس المتفرجين الرأفة والرعب فتؤدي بذلك إلى التطهير، أما الشروط فقد حددها في وحدة الحدث ووحدة الزمن ووحدة المكان وهي المعروفة بالوحدات الثلاث ومن هنا دقات المسرح الثلاث التقليدية التي تتم حتى الآن...

المذهب الرومانتيكي: لم تظهر هذه التسمية إلا عام 1654 في انجلترا وكانت تطلق على القصة الطويلة أو الرواية الارستقراطية... وهكذا أطاح الشاعر مارلو (1564-1593) بقواعد الكلاسيكية فضرب بقاعدتي الزمان والمكان وأن احتفظ بوحدة الحدث أو الموضوع إلى أن جاء الألماني هيلين (1797-1856) فأطاح بالوحدات الثلاث جميعًا... حتى مسرحيات شكسبير التي تعد كلاسيكية بالمعنى الجامعي أو الدراسي إلا أنها لم تلتزم بقواعد الكلاسيكية، ثم جاء الكسندر ديماس الأب والفريد دي فيني وشليجل وهوجو وليسنج وشيلر وجيته لتزدهر الرومانتيكية.

المذهب الواقعي: ظهرت الواقعية بظهور ستندال وبلزاك وفلوبير وتطورت إلى ما سمي بالطبيعية على أيدي زولا وموباسان ودوديه... وكانوا جميعًا يكتبون الرواية حتى انتقلت الفكرة أو المذهب إلى المسرح على أيدي هنري بك وهوايتمان وسودرمان وشو... والفرق بين الواقعية والطبيعية هو تناول الواقع بشيء من التضخيم والخيال بينما يصور الطبيعي الواقع كما هو بشيء من التفصيل والاستطراد والأطناب.

المذهب الرمزي: العرب سبقوا أوروبا في معرفة هذا المذهب والتعريف به إلى أن دعمه في فرنسا في أواخر القرن التاسع عشر كل من مالارميه وبودلير ورامبو... وهو مذهب يعتمد على النقد والسخرية والرغبة في التعبير بطريقة غير مباشرة، لعدم التعرض للبطش والإرهاب، وهو مذهب يزدهر في فترات الظلم والاستبداد...

المذهب التعبيري: أبرز كتاب هذا المذهب هو السويدي ستردنبرج وخاصة مسرحيته "لحن الأشباح" ويبدو تأثره واضحًا بفرويد... ثم تلاه كافكا واونيل وافل... وتعتمد المسرحية التعبيرية على شخصية رئيسية تعاني أزمة نفسية أو ذهنية أو روحية تعكس نظرتها للحياة. مذاهب أخرى مثل السيريالية والوجودية والبعثية.

الدرامـــــــا

اصطلاح يطلق على أي موقف ينطوي على صراع ويتضمن تحليلاً لهذا الصراع عن طريق افتراض وجود شخصيات، بحيث تتطور أحداث القصة عن طريق الحوار أو التمثيل الصامت والصراع الدرامي غير مقصور على علاقة الأشخاص بعضهم ببعض، بل يمتد إلى علاقاتهم بالقوى المختلفة المحيطة بهم.

والدراما نوع من أنواع الأدب إذا هي تضمنت كلمات هي التي تشكل الحوار أو الديالوج والحديث أو المونولوج ولذلك لا تكتمل الدراما إلا بالعرض المسرحي وما النص الأدبي إلا بداية فقط.

ومع هذا فإن الدراما الإذاعية التي تسمع فقط والدراما التليفزيونية والسينمائية التي تسمع وترى دون لقاء حي مباشر مثلما يحدث في المسرح، هي دراما أيضًا تحمل كل المقومات الفنية وإن التصقت كلمة الدراما بالمسرح دون هذه الوسائل الفنية الحديثة.

ويمكن القول بأن الدراما الحقيقية هي ما يكتب للعرض على مسرح أو أمام مشاهدين أو للمستمعين حتى قبل أن يتم التنفيذ بتدخل العناصر البشرية والآلية المضافة إلى الكاتب الأصلي.

ثمة علاقة وثيقة إذن بين النص والعرض باختلاف وسائله وأساليبه. والدراما بدأت على شكل طقوس احتفالية خاصة بالموتى أو الأحياء، وهي احتفالات قامت على العقائد والموروثات الشعبية ثم الديانات السماوية.

وتؤكد الرسومات الفرعونية الباقية حتى الآن أن المصريين القدماء قد عرفوا المسرح قبل الميلاد بحوالي أربعة آلاف سنة، وهي رسومات تمثل الكهنة وهم يرتدون أقنعة على شكل حيوانات ويقدمون عروضًا في المقابر وأمام الأهرامات وطريق الكباش بالأقصر.

وأغلب الظن أن مسرحية باسم أبيدوس تحكي قصة أوزوريس بعد قتله وتشتيت أعضاء جسمه ثم قيام إيزيس بتجميع هذه الأعضاء ثانية.

وفي الصين أيضًا كانت طقوس الرقص والغناء تمثل جزءًا كبيرًا من احتفالات الحصاد وتطورت الدراما في الصين بعد ذلك، وكانت تمارس دراما طقسية أساسها العبادة.

وظهر ذلك أيضًا في التبت وكوريا والهند واليابان...

وتوجد أدلة على مساهمة الدين في المراحل المبكرة لتطور الدراما... ففي الجزيرة العربية وتركيا وإيران وبعد انتقال سيدنا محمد عليه الصلاة والسلام حكى عن مسرحيات جرى عرضها وتناولت معاناة سيدنا الحسين والسيدة فاطمة.

التـــراجيـــديا

الكلمة يونانية الأصل وتطلق على المسرحيات التي تصور الإنسان على أنه لعبة في يد القدر رغم أنه أسمى من القدر.

وقد عرف أرسطو في كتابه الأشعار (325 ق.م) كلمة التراجيديا بأنه تقليد للفعل أو محاكاة له بحيث يثير هذا الفعل عاطفتي الخوف والشفقة بشكل تصاعدي يصل إلى الذروة مع نهاية الحدث وعلى أي نحو.

أما أهم عنصر من عناصر التراجيديا فهو الحبكة ورسم الشخصيات والإلقاء المؤثر والنهائية المأساوية التي تتمثل غالبًا في سقوط البطل والتي تحتفظ للمسرحية بحيويتها، وأن لم تكن النهاية المأسوية شرطًا من شروط التراجيديا أو ضرورة لها، فالنهاية السعيدة قد تجنح فقط إلى ما سمى بالتراجيد - كوميدي أي الموضوع الذي يستعرض مأساة تنتهي نهاية سعيدة...

ولقد مرت التراجيديا بمراحل ثلاث، التراجيديا الكلاسيكية وهي المسرحية اليونانية القديمة التي تزعمها اسخيلوس ويوربيدس وسوفوكليس، الأول يؤكد السمو والرعب على حساب المشاعر الإنسانية والأخر يتهكم على الآلهة ويضع الإنسان في مكانه بالنسبة للمجتمع والكون، والأخير يحقق التوازن ويتجنب الميلودراما ويرى أن تطور الذروة لابد وأن ينتج عن تصادم الشخصية بالظروف المحيطة بها.

أما التراجيديا الكلاسيكية الحديثة فقد ظهرت في القرون الوسطى وشملت عصر النهضة حتى القرن الثامن عشر وأكدت على الهدف الأخلاقي وهو إثبات تقلب الحظ وعدالة الله ومعاقبته للشخصيات الشريرة ومكافأة الفضيلة في الوقت نفسه... ولابد من ذكر شكسبير في هذه المرحلة فقد ربط الشخصية التراجيدية بالظروف المحيطة بها ونجح في تصعيد التوتر الدرامي عن طريق الكوميديا التي تتخلل المواقف العنيفة ولم يهتم كثيراً بالوحدات الثلاث الزمان والمكان والفعل أو وحدة الحدث... وتميزت التراجيديا الحديثة باستبدال الشعر بالنثر والشخصيات السامية والبطولية بالناس العاديين وتحويل الصراع من خارج البطل إلى داخله أي التركيز على صراعه مع نفسه... وظهرت الكوميديا التراجيدية - وهي عكس التراجيديا الكوميدية -

فهي تقدم قصة مأساوية أصلاً تنتهي نهاية مأساوية كذلك ولكنها تتضمن عناصر كوميدية، ولقد كانت "هاملت" لشكسبير والسيد لكورني هما المقدمة لهذا الاتجاه الذي ظهر واضحًا عند الكسندر هاردي وابسن.

ولكن الممثل المهيب ذا الجلال المظهري والصوتي والأدائي والعظمة في الحركة والتحرك والإيماءات ظل سمة أساسية في الأداء التراجيدي أو في المسرحيات التراجيدية بغض النظر عن تضمنها للكوميديا أو انتهائها نهاية سعيدة.

الكوميـــديا

الكوميديا هي أحد وجهي القناع المسرحي في مواجهة التراجيديا، وهما معًا المكون الطبيعي والشرعي للدراما، كما عرفها الفيلسوف اليوناني أرسطو... فإذا كان الكاتب المسرحي اليوناني الأول سوفوكليس قد اختص بالتراجيديا أو المأساة، فإنه الكاتب اليوناني الأخر يوربيدس اختص بالكوميديا أو الملهاة.

أما الكوميديا فقد اعتمدت في المقام الأول على الإضحاك من خلال السخرية وأن تنوعت هذه السخرية فيما عرف بكوميديا الموقف وكوميديا الشخصية وكوميديا الحالة، وتدور جميعها في إطار اجتماعي..

وفيما عدا الكوميديا بمعناها الشامل، عرفت الكوميديا السوداء، والفارص، الفودفيل، فضلاً عن الكوميديا الموسيقية.

وكما في التراجيديا ما يسمى بالمونودراما أي عرض الممثل الواحد، قدمت عروض كوميدية للممثل الواحد أيضًا... وإلى جانب المونودراما، ظهرت عروض الديودراما أي عروض اثنين فقط من الممثلين، وعروض التريودراما أي عروض ثلاثة من الممثلين، فضلاً عن العروض الجماعية التي تضم أكثر من ثلاثة ممثلين، وقد يصلوا إلى عشرات أو أكثر بكثير.

ومن الذين جددوا فن الكوميديا الكاتب الفرنسي أوجين لابيش رغم شهرته المحدودة، ثم موليير الواسع الشهرة والذي قدمت مسرحياته مترجمة إلى اللغة العربية وممصرة بعد إعدادهما بما يناسب الذوق العربي وبالتحديد الذوق المصري حيث اعتمدت أغلب المسرحيات الممصرة على كوميديا الكلمة.

ويعرف الفيلسوف برجسون في كتابه "الضحك" الكوميديا بأن لها معنى من المعاني ولها مردود اجتماعي، وهي تعبر عن عدم التوازن بين الشخص والمجتمع" فالكوميديا – في رأيه – هي الإنسان، الإنسان الكوميدي، وما الضحك بالنسبة له إلا لكي يصحح اضطرابه ويوقظه من حلمه.

ونظرًا للطبيعة المصرية الساخرة والمرحة التي تعتمد على الفكاهة، اهتم الكتاب بالكوميديا أكثر من اهتمامهم بالتراجيديا.

الفـــارص

الفارص هو نوع مبالغ فيه من الكوميديا، ويثار الضحك في هذه المسرحيات على حساب المنطق الدرامي، ويشارك الفعل أو الاشتباك بالأيدي والأقدام أحيانًا والكلمة الجارحة والخارجة عن المألوف أو الذوق في إثارة الضحك.

وعادة ما تتناول هذه المسرحيات موضوعات تصور غباء الإنسان فتدعو الآخرين للسخرية منه والتهكم عليه...

وقد ظهر هذا النوع من المسرحيات الهزلية مع بداية تطور المسرح اليوناني القديم بشكل عام والكوميديا بشكل خاص... وامتد تأثير الفارص إلى الكوميديا المرتجلة في إيطاليا والكوميديا الكلاسيكية في فرنسا حتى أن موليير لم يستطع أن يتخلص منه بسهولة.

أما في الولايات المتحدة الأمريكية وألمانيا وبريطانيا فقد كان الفارص يقدم خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر قبل العرض المسرحي الكبير في شكل مسرحية من ذات الفصل الواحد. ولكن هذا النوع لم يكتب له النجاح.

وفي القرن العشرين اقتصر هذا النوع المنقرض على المسارح التجارية وفي مسرح القطاع الخاص بمصر بصفة خاصة...

وهكذا يتضح أن الفارص ليس له قيمة أدبية أو درامية بقدر ما له من دافع ترفيهي يعتمد على تفوق ممثليه أو نجومه في إضحاك المتفرجين بشكل حاد ومتواصل على امتداد العرض فهو يقوم أساسًا على التمثيل والممثلين وليس على التأليف والمؤلفين ولا حتى على الإخراج والمخرجين ولا على أي عنصر من العناصر الفنية الأخرى في المسرح الحديث.

المونودراما

المونودراما أو السيكودراما، عرض مسرحي يقوم به ممثل واحد، قادر على أن يصل بالشخصية التي يؤديها إلى أعماق الطبيعة البشرية وعلى توعية الجمهور بأوجه القصور والتقصير في سلوك الإنسان وطبيعته.

وممثل المونودراما إما أن يقدم شخصية واحدة عبر مسيرتها ومواقفها، أو يستعرض أكثر من شخصية، أما في علاقته كشخصية رئيسية مركزية ومحورية بتلك الشخصيات، أو علاقات هذه الشخصيات المتشابكة...

وتلعب الإضاءة والموسيقى وأحيانًا الديكورات المتغيرة والملابس المختلفة دورًا في تمثل الشخصية أو الشخصيات وتجسيدها.

وتعتمد المونودراما على قدرة الممثل في التنوع وإجادة أكثر من نوع وأسلوب في الأداء المسرحي، تراجيدي كان أو كوميدي أو حتى فارص أو فودفيل وما إلى ذلك.

النص المســـــرحي

عناصر العرض المسرحي بداية بكتابة النص حتى مكان العرض والإدارة والإخراج والإضاءة والصوت والتشكيل....

تناولتها المراجع الأجنبية والعربية التعريف بالنص المكتوب ثم انتقاله إلى خشبة المسرح، والفارق بين النص الدراسي والتعريف بنظرية الدراما ومعنى كلمة دراما التي تشمل الكوميديا والتراجيديا وغيرها من ألوان الكتابة وليس كما يتصور البعض أنها مقصورة على التراجيديا أو المأساة... هذا ما جاء في قاموس أكسفورد وفي كتابات النقاد مثل بنتلي وبولتون وجونسي وكريج وبيكر وغيرهم...

ونتعرف على كثير من المصطلحات والتعبيرات التي لا تزال هناك خلافات في تعريفها بين المسرحيين المحترفين أنفسهم مثل المحاكاة والفعل ووحدة الحدث ووحدة الزمان ووحدة المكان وكل ما يتعلق بتشكيل عناصر الدراما.

وننتقل إلى البناء الدرامي من الفكرة الأساسية والمقدمة المنطقية والشخصيات والحبكة والأزمة والتطوير حتى الوصول إلى الذروة... ويتوقف عند خلق أو ابتكار الشخصية الدرامية التي تحتوي على مقومات الدراما وليس أي شخصية من السلوك وردود الأفعال إلى البواعث والدوافع إلى المصداقية والجاذبية إلى الحضور والتفرد والتميز إلى الأصالة والقيم كما يتوقف عند اللغة وأسلوب الحوار والفارق بين المكتوب والمنطوق.

وقبل أن نخوض في استعراض المأساة الإغريقية وهي أصل المسرح نتعرف إلى المأساة والملهاة والملحمة والفانتازيا والجروتسك وكما بدأنا بالأصول والجذور المسرحية نتعرف إلى التغريب في المسرح ومسرح الحلبة والحركة الدائرية والجوقة والأقنعة والتمثيل الصامت.

وفيما عدا المسرح الدرامي المعروف بأشكاله الثابتة يتطرق إلى الأنواع الأخرى الحديثة من المسرح مثل المسرحية التاريخية والملهاة الموسيقية والكلاسيكية الجديدة والأوبريت والأوبرا والدراما البورجوازية والدراما اليسوعية والمحاكاة التهكمية والمسرحية الاستعراضية والدراما الرومانسية.

ونصل إلى المواقف الدرامية الستة والثلاثين التي يدور في فلكها الكتاب دون زيادة، وهي المواقف التي حددها كارلو جوتزي في القرن الثامن عشر التضرع – الحرية – الجريمة – الانتقام – المطاردة – الكارثة – القسوة – الثورة – المغامرة – الاختطاف – الغموض – التسيد – العداء- التنافس – الزنا – الجنون – الحماقة – الحب – القتل – التضحية بشيء – التضحية بالنفس – التضحية بالحبيب – التضحية الكلية – التنافس – الخيانة – سوء الظن – الخديعة – عقبات الحب – حب العدو – الطموح – الصراع – الغيرة – الندم – استرداد المفقود – فقدان إنسان – الحكم الخاطئ.

الطبيعية

تولدت المسرحيات الطبيعية عن المدرسة الواقعية، وكانت بمثابة الثورة على الأساليب المصطنعة التي سادت حتى منتصف القرن التاسع عشر... وإذا كانت الواقعية تميل أحيانًا إلى الخروج عن الواقع فإن الطبيعية تتمسك تمسكًا ثابتًا به وتعتمد في فلسفتها على تأثير البيئة والوراثة في سلوك الإنسان وفي الظواهر الاجتماعية.

وكان إميل زولا من أوائل البادئين بالكتابة على هدي المذهب الطبيعي، وذلك عندما كتب مسرحية (تيريز كان) عام 1873 وقبله كتب هنري بيك بهذا الأسلوب ولكن بشكل متبلور تمامًا وتبعه أوجست سترندبرج بمسرحية (مس جوليا).

والمدرسة الطبيعية لا تعني الرجوع إلى الطبيعية واستلهامها أو محاكاتها بل تعني بلورة الأفكار من الروح العلمية التي سادت تلك الفترة بعد أن نشر داروين كتابة (أصل الأجناس) وأراد زولا أن يطبق طريقة العلم التجريبي على الأدب وذلك بتعليل الظروف الاجتماعية ومزج عناصرها بعضها بالبعض الآخر للوصول إلى النتيجة التي يريدها عن طريق هذا المزج، كأن يجعل إحدى شخصياته تدمن الخمر ويلاحظ ما يمكن أن ينتج عن هذا الإدمان..

اختلفت المدرسة الطبيعية عن الواقعية في اهتمامها بالفرد أكثر من اهتمامها بالمجتمع وكان زولا في قصصه يهدف إلى العدالة الاجتماعية.

فـــن التمثيــل

التمثيل صناعة من الثلج، فهو يذوب وينصهر حين تشرق عليه شمس الصباح فلا تترك منه أثرًا ملحوظًا، وهو فن يعيش داخل المكان والزمان، يعيش مع كل عرض مسرحي والعرض المسرحي لا يترك خلفه أي أثر سوى ذاكرة المتفرجين، ولهذا فإن معرفتنا عن فن التمثيل في الماضي معرفة محدودة جدًا بالقياس للعمر الافتراضي لهذا الفن على مر التاريخ.

والتمثيل فن يحلق بجناحين أولهما البحث عن الصدق في الأداء وثانيهما الإلهام في الأداء... وهما يجيئان معًا بالتدريب اعتمادًا على علم النفس لتطوير خيال الممثل وتنمية قدراته على التحرر من التوترات الجسدية والعقلية والتركيز واستخدام الخبرات الحياتية للوصول إلى حالة من الصدق في الأداء.

هذا هو منهج قسطنطين ستانسلافسكي الذي أثر على الحياة الفنية في أمريكا أكثر من روسيا نفسها مسقط رأسه... حيث ولد عام 1863 وتوفى عام 1936 ولم يتوقف تأثير ستانسلافسكي بعد رحيله ولكن تلامذته الروس واصلوا بعده في روسيا وفي أمريكا أيضًا مثل ريتشارد بولسلافسكي أوزبنسكايا وهارولد كليرمان وليستراسبورج وستيلا أدلر وايليا كازان والأخير هو أشهرهم الذي لا يقل أهمية عن ستانسلافسكي نفسه...

وايليا كازان هو الذي أسس المختبر الأمريكي ومسرح الجماعة... ويجيء بعدهما ليستر اسبورج الذي أسس ستوديو الممثلين بنيويورك وفيه ظهر عباقرة التمثيل المعروفين الذين انتقلوا إلى الشاشة الكبيرة ولمعوا فيها من أمثال مارلون براندو ومونتجمري كليفنت وجيمس دين وبول نيومان وجولي هاريس ومارلين مونرو... والجدير بالذكر أن لي ستراسبورج أضاف منهج الارتجال إلى ما أرساه ستانسلافسكي من قواعد في تدريب الممثل.

البانتومايم أو التمثيل الصامت

كلمة بانتومايم تعني الشخص الذي يمثل دون كلام: كل الشخصيات وكل الأشياء سواء بالتقليد أو بالابتكار.

وكان ممثل البانتومايم يقتصر في العصر الروماني على تمثيل الأساطير وحدها... ثم تطور هذا اللون في العصر الحديث فشمل كافة أنواع الأداء المسرحي.

ففي انجلترا مثلاً وفي نهاية القرن الثامن عشر كان البانتومايم يعبر عن القصص داخل إطار عروض الباليه وعروض البلياتشو أو المهرجين..

وقد عرف الراقص تليست كأول ممثل للبانتومايم في عصر اسخيلوس، ويقال أنه مثل بالفعل في مسرحية "سبعة ضد طيبة" سنة 467 ق.م.

كما عرف بيلاديس في عام 22 ق.م ممثلاً للتراجيديا وباثيليوس ممثلاً للكوميديا... ويقال أن باثيليوس هذا من مواليد الإسكندرية ثم رحل إلى اليونان...

ومن مؤلفي البانتومايم المعروفين في هذه الأزمنة - فللبانتومايم مؤلفين أيضًا - لو كان وستاتيوس ولوسيان سوماستا الذي دافع عن هذا الفن ضد الكنيسة الرومانية... كما عرف هذا الفن بقوله: "أن ممثل البانتومايم يجب أن يتمتع بمعرفة كاملة للموسيقى والأساطير وبذاكرة ضخمة وحساسية فائقة وجسم كامل التناسق يجمع بين القوة والمرونة وبقدرة أيضًا على الارتجال".

ولهذا أفادت الكوميديا للأرتي بهذا الفن تمامًا... ومن أشهر شخصياته أرلو كان الذي انتهى عهده ليبدأ عهد المهرج الذي ابتكره جوزيف جريمالدي الذي طور البانتومايم في المسرحيات الموسيقية والغنائية التي سادت انجلترا حتى عام 1960 من هذا القرن ومع هذا أبقى جريمالدي على الشكل القديم فجعل الممثلة تؤدي دور البطل وجعل الممثل يؤدي دور حماته كنوع من أنواع الكوميديا الساخرة.

أما في فرنسا فقد حاول جورج توفير وهو مصمم رقصات باليه أصلاً أن يجعل البانتومايم أساسيًا في أداء راقص أو راقصة الباليه، ومن هنا نبغ مارسيل مارسو الراقص الأول في أداء البانتومايم محققًا المعنى المبدئي لهذا الفن وهو "التقليد العظيم لكل الأشخاص ولكل الأشياء".

فن البانتومايم

كان دوبورو Doburau هو أكبر مؤدي للبانتومايم في العصر الرومانتيكي وبموته انطوت صفحة مبدعة في تاريخ هذا الفن القديم الحديث معًا... وجاء دولان Dullin الذي أشاع في مارسيليا المايم الميلودرامي حيث يستخدم الممثل كتلة جسده وليست تعبيرات الوجه وحدها...

وفي عام 1923 التحق بمدرسة فيوكو لومبييه Vieux Coloulier تلميذ اسمه إيتيان دوكرو Decroux هو الذي اشتهر فيما بعد ليكمل مثلث حرف الدال D في عالم البانتومايم الفرنسي بشكل خاص... أما دوكرو فهو الذي وضع قواعد البانتومايم بعد ذلك ليصبح لغة وليست مجرد حركات معبرة بدون صوت أو كما يتصور البعض أنها لغة البكم وهذا ليس صحيحًا... إن جان لوي بارو الذي أفاد في أدائه الدرامي بالمايم كعنصر مساعد من عناصر التعبير الحركية وخاصة عند تحويل الأعمال الروائية إلى فصول من البانتومايم أو تقديم فصول كاملة من المسرحيات الناطقة بالبانتومايم ولكن بشكل أخر غير السينما.

فالسينما الصامتة ليست هي البانتومايم كما أن البانتومايم ليس هو لغة الصمت... قدم بارو أعمالاً لتوكتر وسرفنتس وشكسبير، كما حقق رؤيته في تقديم المسرح الشامل الذي كان ينقض البانتومايم...

وتعاون دوكرو وبارو في تقديم البانتومايم الجسدي ليعبرا بالجسد ومن خلال الحركات بعد إخفاء الوجه تمامًا، ومع هذا يصل المعنى إلى المشاهد بوضوح ودون تعتيم...

وقد أنشأ دوكرو مدرسة للبانتومايم ولم يكف عن إلقاء المحاضرات وتقديم الدروس العملية في جميع أنحاء العالم...

وظهر تلاميذ لدوكرو أبرزهم جميعًا ابنه ماكسمليان الذي نشر هذا الفن على أسس سليمة وجديدة وواضحة... ومارسو الذي جعل من الفن فرجة شعبية، أو المدنومايم أو الأداء الجماعي أو البانتومايم...

لقد نجح البانتومايم في نهاية الأمر في خلق لغة خاصة به وهي لغة عالمية في الوقت نفسه...

فإذا كان بارو قد قدم الحالات مثل المرض والموت والعذاب والتعذيب والجوع في قالب درامي، كما أخذ مشاهد من أشهر المواقف الإنسانية مثل غادة الكاميليا وأبناء الجنة والأشجار العالية، فإن مارسو قد ابتدع شخصية بيب وهي الشخصية البانتومايمية المقابلة لشخصية بييرو، مع وجود العامل المشترك بينهما وهي القبعة...

أما شخصية بيب هذه فتقدم بتقديم مواقف متعددة وشخصيات مختلفة أبرزها مثلاً صياد الفراشات وهو موقف غاية في الشاعرية غاية في الكوميديا غاية في الإنسانية في الوقت نفسه.

وبعد هذا الثلاثي دوكرو، بارو، مارسو، انتشرت فرق البانتومايم كما كثرت الدراسات والأبحاث الخاصة بالتعبيرات الجسدية... من بين الأسماء اللامعة في هذه الفرق الجديدة، جيل سيجال وسابين لودز وجاك لوكوك وقد اتجهوا جميعًا إلى التعبيرية بد أن سادت الواقعية فترة طويلة، فكل ما يتحرك يثير في الأداء الحديث حتى عرف المايم طريقة إلى الرقص أيضًا...

فـــن العـــرائس

أول من عرف فن العرائس هم قدماء المصريين وتؤكد ذلك الرسومات الموجودة حتى الآن على جدران المعابد... وقد عرفت الكنيسة في العصور الوسطى هذا الفن القديم الذي إندثر فترة طويلة ثم عاد في العصور الحديثة ليعرفه يأتي أفضل تعريف عندما قال "فن العرائس هو عروسة تلعب وليست عروسة يلعب بها". أما كليست فقد استفاض في الكتابة عن فن العرائس وعن أحد يخدم هذا الفن وهو إيف جولي الذي أدخل السيريالية إلى هذا الفن... وهكذا أصبحت الشجرة كائنًا حيًا كما ظهرت لأول مرة في منتصف القرن العشرين في مسرحيتي "ملاك اليوم السابع" و"قوس قزح" وقد استمر عرض كل منهما ساعة واحدة...

ولما كانت العرائس رمزية الأسلوب فقد عبرت الألوان عن الصفات بحيث يعبر اللون الأخضر عن الشخص سيئ السلوك، واللون الأحمر يعبر عن الشخص الغاضب أو الغضب، واللون الأصفر عن الشخص الغيور أو الغيرة وهكذا...

وكذلك عبرت الأشكال عن المواقف، فالدائرة تعبر عن الاستمرارية والمستقيم يعبر عن الديمومة والمستطيل يعبر عن التواصل وهكذا...

وأدخل جولي لأول مرة الأيدي كجزء من الممكن أن يعبر عن الكل، سواء كانت أيدي بشرية أو حيوانية متخليًا تمامًا عن الواقعية التي بدأ بها نشاط العرائس...

ويصل في تقديره إلى استخدام الورق المقوى والورق العادي أيضًا لتؤدي العروسة دورها من خلال الظل والألوان دون أن يكون لها وزنًا يذكر...

والعرائس مثل فن الكرتون السينمائي تستغرق وقتًا طويلاً في الصنع والإعداد لا يستخدم إلا خلال وقت قصير، فشهر كامل من العمل يعرض لمدة خمس دقائق فقط...

وفي اسكتش سريع يجمع بين الجيبين اللذين يجمعهما أول لقاء غرامي، نجد الفتى وقد إحمر وجهه من الخجل بينما تعلوه الزرقة، أما الفتاة فوجهها كوجه القمر وعيناها تكسوهما صفرة مثل صفرة قبعتها تمامًا... الأحمر والأزرق والأصفر هي الألوان المعبرة عن اللقاء...

أما جورج لافاي فهو اسم آخر لامع في سماء العرائس، تأثر بهنري ميشو وكافكا، فقدم أعمالاً لهما وقدم أعمالاً لغيرهما متأثرًا بهما في الوقت نفسه... ومن أبرز الأعمال التي قدمت مجموعة من عرائس الورق المقوى تمثل العرس أو الزفاف...

فإذا كان البانتومايم هو فن الصمت الذي أصبحت له لغته الخاصة به، فإن العرائس هي الأخرى اكتشفت لنفسها لغة خاصة، ليست هي الكلام ولا هي الصمت أيضًا...

فـــن الأقنعـــة

لعل الأقنعة وهي التي أدت إلى البانتومايم والعرائس معًا، تحظى بمكانة خاصة في عالم المسرح القديم والحديث معًا...

ولقد أسس جان كوكتو كما هو معروف مدرسة للمسرح في عام 1921 التزمت بتدريس الغناء والنحت والرقص والأكروبات والتمثيل الناطق والصامت وأيضًا فن الأقنعة...

والحكاية بدأت أو عادت عندما وضع أحد تلاميذ هذه المدرسة منديله على وجهه وهو يؤدي دورًا ليؤكد على دور جسده دون تعبيرات الوجه التي تعد من وجهة نظره مغامرة فهي إما تضيف إلى الأداء أو تضعفه...

أما الأقنعة فقد صنعت من الورق المقوى والخشب والجلد – وهي مواد أقنعة الكوميديا دللأرتي وأما البلاستيك فهو المادة الحديثة جدًا...

وتميز جان كوكتو في صناعته لأقنعته التي يصممها بنفسه لمسرحياته مثل "انتيجون"، و"ازواج برج إيفل"، كما تميز آدم في أقنعة مسرحية سارتر "الذباب" في عام 1943.

وفي منتصف القرن العشرين ظهر جان داستيه الممثل ومدير كوميديا سان ايتيان ومخرج عروض الأقنعة الذي جمع في العرض الواحد بين الباليه والبانتومايم والعرائس والأقنعة...

أما أفضل عروض الأقنعة جميعًا فهي تلك التي تجعل الخلفية سوداء تمامًا وبقية جسم الممثل يكسوها السواد أيضًا حتى لا يظهر غير الأقنعة ذات اللون الواحد أو الألوان المتعددة على حد سواء...

ويجيء بارو ليستخدم الأقنعة على مستوى عال ورفيع في رائعة أخيل أوريستيا وخاصة قناع كليتمنستر...

وتستخدم الأقنعة في التراجيديا القديمة (أجاممنون لاخيل وانتيجون لسوقدكل) والتراجيديا الحديثة المعتمدة على موضوعات قديمة (ذباب سارتر) والتراجيديا الحديثة (يرما للوركا) والعرائس (دائرة الطباشير القوقازية لبريخت وأوريستيا إخراج باور) والكوميديا القديمة والحديثة (الحقيبة لبلوت وجاك ليونسكو والخرتيت ليونسكو أيضًا والسودلجينية)...

وحتى تكتمل الصورة فإن الأقنعة تستخدم حتى الآن كما استخدمت من قبل في عروض كوميديا رللارتي على أيدي كل أعضاء عائلة أرلوكينو...

وأبرز الذين استخدموا هذا الأسلوب فأبري وبرساك وفوشور وجوززي ونويل... هذا فيما عدا الأقنعة التي تستخدم في عروض البانتومايم...

القره كوز وخيال الظل

تؤكد الدراسات الفولكلورية الحديثة أن القرة كوز التركي القديم أسبق من خيال الظل الصيني، بل أن خيال الظل مأخوذ من القرة كوز...

ويرجع تاريخ القرة كوز إلى القرن الثالث عشر الميلادي وكان يسمى قوغور جاق أو قابوجاق... وانتقل القرة كوز إلى الشرق والغرب بعد ذلك، ولكنه تطور ولم يبق كما هو حتى في تركيا العثمانية ذاتها...

أما الشخصيات الرئيسية هي القرة كوز وجاجي واد... والقرة كوز هو المسرح الحي حيث الأبطال دمى أمام المشاهدين يحركها لاعبون مثل مسرح العرائس فيما بعد، ولكن خيال الظل يختلف في الستار الأبيض الذي تؤدي الشخصيات الدمى أدوارها من خلفه بعد تسليط الأضواء عليه في الجو المظلم مثل قاعة المسرح أو بالأحرى السينما...

والنوعان، القرة كوز وخيال الظل تطرقا إلى جميع الفنون كالتراجيديا والكوميديا والتراجي كوميدي (حتى قبل أن يعرف هذا الأسلوب المسرحي المتقدم نسبيًا)...

وخيال الظل مر ببلدان أخرى وهو في طريقه إلى الصين، فقد توقف في جاوة والهند........

أما القول الذي يدعي بمولد هذا الفن في الغرب وفي اليونان بصفة خاصة فهو القول الذي يخلط بين خيال الظل والعرائس التي ولدت بالفعل في اليونان وتحدث عنها أفلاطون وأرسطو ومعظم فلاسفة اليونان...

ولعل ارتباط انتقال خيال الظل إلى الصين عبر جزر الملايا واندونيسيا سببه وصول الإسلام فيما بين 1300 ولم يكن تعرف الأديان ولا يعترف بها وأن لم يحرمه في الوقت نفسه...

وقد أرخ ابن بطوطة لهذا الفن بعد أن وصل إلى جاوة عام 1345 ميلادية...

أما الأتراك فيؤكدون أحقيتهم لهذا الفن وخاصة القرة كوز بهذه الحكاية، فبعد أن أمر السلطان أوخان العثماني الذي تولى العرش عام 1326م ببناء جامع ببورصة ظهر بين العمال عاملان مع عمال البناء أحدهما يدعى قوة كوز والآخر يدعى حاجي واد، وقد اشتهرا بخفة الدم أو خفة الظل والمرح والفكاهة، وكانا يقومان بحركات هزلية وفكاهات طريفة تدعو العمال للالتفاف حولهما أثناء فترات الراحة مما جعل العمل يسير ببطء، فلما عرف السلطان أمر بإعدامهما.

ومما يؤكد أحقية الأتراك ثم العرب لهذا الفن أن محمد بن أحمد بن أياس الحنفي ذكر في كتابه "بدائع الزهور في وقائع الدهور" أن السلطان المملوكي جقماق منع تمثيل مسرحيات خيال الظل عام 1451م وحرق كل شخوصه...بينما أعجب السلطان ملك ناصر الدين بعروض خيال الظل وشجعها... وكذلك فعل السلطان سليم الأول عام 1517 بعد أن شنق طومان باي على باب زويلة واستتبت له الأمور.

وهذا يؤكد في الوقت نفسه أن القره ومسرحيات بان دانيال أشهرها طيف الخيال وعجيب وغريب والمتيم... المسرحية الأولى مديح في السلطان والثانية استعراض لأنماط ونماذج من واقع الحياة الشعبية والثالثة قصة حب مثل كل قصص الحب...

وللشاعر عمر بن الفارض بابيه شعرية تنسج من القرة كوز وخيال الظل وتتحدث عن صراع القطط والكلاب والديكة والكباش وهي الحيوانات التي ظهرت كثيراً في عروض القرة كوز وخيال الظل...

والغريب حقًا أن خيال الظل استمد موضوعات من الأدب العربي والفارسي والتركي الكلاسيكية مثل قيس وليلى وخسرو وشيرين ويوسف وزليخا... وكذلك قصص ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة.

التأليف والإعداد والترجمة

ستظل قضايا التأليف والإعداد والترجمة مطروحة على الساحة بلا سند، ما لم يصبح القانون هو الحامي والواصي وليس المؤلف أو المترجم بنفسه أو بمن ينوب عنه... وعندما نتحدث عن التأليف والإعداد والترجمة، إنما نعني تبيان الفوارق بينهما وتحديد مواصفاتهما أولاً، ثم وضع القواعد الثابتة للحقوق الأدبية والمادية لكل منهما.

فمجرد تناول فكرة المؤلف حتى بعد تفريغ عمله من محتواه، يعطيه الحق الأدبي والمادي معًا، ومهما حاول المعد أن يضيف حتى وأن اقترب من الإضافة الكاملة، يظل معدًا وليس مؤلفًا، وإلا ما كان عليه أن يلجأ إلى أحد أو إلى عمل... أما المترجم فهو الوسيط بين المؤلف والمعد له حقوقه الأدبية والمادية مثلهما تمامًا... ومع هذا لا يذكر اسمه وكأنه لم يفعل شيئًا يذكر أو لم يفعل شيئًا على الإطلاق، والحقيقة أن المترجم في حالة عدم معرفة القارئ للغة الأصلية يقوم بدور كبير، على الأقل في تعريف هذا القارئ بالكاتب وكتاباته وإلا لما عرف الكاتب ولا كتاباته، فكيف يسمح المعد لنفسه بأن يكتفي أحيانًا بذكر اسم المؤلف متصورًا أنه بذلك وحده يصبح متفضلاً وأن ذكر اسم المترجم يصبح تزيدًا لا معنى له؟! وكيف يسمح المعد لنفسه في أحيان أخرى أن يكتب اسمه مؤلفًا وليس معدًا ويتقاضى أجر مؤلف مع حرمان المترجم من حقوقه الأدبية والمادية معًا؟! وكيف يفوت هذا على المسئولين عن تلك الجهات الحكومية وغير الحكومية؟! وما ينطبق على التأليف والإعداد والترجمة ينطبق على البرامج التليفزيونية والإذاعية أفكارها وأسمائها أيضًا.

إنها وقائع محددة وقعت واكتشفناها بالصدفة: ليلة القدر، رواية طاهر بن جللون تغير اسمها إلى طفل الرمال (في مسرح الطليعة) مهاجر بريسبان مسرحية جورج شحادة ودون كيشوت مسرحية ايفجاميالك (في هيئة قصور الثقافة) جرنيكا مسرحية ارابال (في المركز الثقافي الأسباني بالقاهرة) تياترو، وسينما نعم سبنمالا (في التليفزيون) وحالات كثيرة أخرى نعرفها وقد لا نعرفها. والحل؟! الحل عند "وزير العدل" بإنشاء جهة اختصاص قضائية، حتى لا يدفع كما يحدث دائمًا بعدم الاختصاص... على أن تستعين هذه الجهة بالجهات الأدبية والفنية كخبراء وأهمها "اتحاد الكتاب" و"اتحاد النقابات الفنية" و"جمعية المؤلفين والملحنين" و"المجلس الأعلى للثقافة" أما "اتحاد الفنانين العرب" فلا ندري لماذا لا يضطلع بدوره في الحد من السرقات الأدبية والفنية بين العرب والفصل فيها، وخاصة لبنان وتوابعه في مصر؟!.

الموسيقى في المسرح

يقول توفستوكوف: "إذا تصورنا أن الفن المسرحي هو أوركسترا سيمفوني، فالموسيقى هي آلة من آلات هذا الأوركسترا، وعليه يجب أن ترتبط الموسيقى بجميع الأدوات المعروفة المعرض، من أجل التكامل في العرض المسرحي، وهذا يعني أن الموسيقى في المسرح هي جزء من الكل، وعندما يتوجب وجود الموسيقى في المسرحية فعلينا أن نجد لها المكان الملائم، وبما أن المسرح هو محاكاة الطبيعة، فلابد إذن أن تصاحب تلك الأصوات أحداثه وترافق حواراته، فالموسيقى تساعد الممثل على إظهار المعنى الباطني الاجتماعي وهي الأساس في تجميل علاقات الحدث المسرحي...

وفي المسرح تساعد الموسيقى على إيصال الأفكار إلى المتفرجين بمساعدة اللغة التعبيرية والفعل الفيزيقي وما تنتجه هذه العملية من تأثيرات حسية ونفسية في إضفاء الجو الروحي العام للعرض المسرحي، وهما معًا الموسيقى واللغة التعبيرية للجسد يحددان إيقاع المشهد، وبالتالي فإنه من إيقاعات المشاهد يتحدد إيقاع المسرحية ككل... ولذلك فإن الموسيقى التي تصلح لمسرحية ما لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تصلح لمسرحية أخرى... ومن الموسيقى المؤلفة التي استخدمت في مسرحيات مختلفة موسيقى فاجنر وبتهوفن وموزارت وشوبان على وجه الخصوص....

جروتـــوفســـكي ومســـرحه الفقيـــر

نحو مسرح فقير، أهم دراسات المخرج البولندي الكبير جيرزي جروتوفسكي.

وجروتوفسكي هو مؤسس المعمل المسرحي الذي وضع أسسه المخرج السوفيتي ستانسلافسكي... وقد بدأ هذا المعمل في الستينات وتتلخص نظريته في الاعتماد على جوهر المسرح. ذلك الجوهر الذي لا يشاركه فيه أي فن آخر، وأبرز هذه الفنون السينما والتليفزيون فالمسرح يقوم على التفاعل الحي المباشر بين الممثل والجمهور، ومن هنا يمكن الاستغناء عن الموسيقى والديكور والإضاءة والماكياج والملابس، ولذلك سمى بالمسرح الفقير...

أما طريقة الأداء عند الممثل في ذلك المسرح الفقير فهي تقوم على تدريبات شاقة للتحكم في الجسم والصوت والنظرات والإيماءات والصمت أيضًا... وأما طريقة العرض فتقوم على التجريب دون الاهتمام بالمدارس المسرحية الكلاسيكية والحديثة معًا، فعلى المخرج أن يستبعد العناصر الزائدة عن الحاجة معتمدًا تمامًا على الممثل كبؤرة للحدث يؤدي وسط الجمهور ويمكنه أن يدخل معه في حوار، وهكذا يلغي الانفصام بين الممثل والجمهور عن العلاقة الصحيحة بينهما...

استغنى جروتوفسكي عن الإضاءة فأتاح للمثل فرصة أن يضيء من داخله أو أن يكون مصدرًا للضوء المنبعث من داخله...

واستغنى عن الماكياج فأظهر براعة أداء الممثل من خلال تعبيرات الوجه وحركات الجسم رغم التحول من شخصية إلى أخرى...

واستغنى عن الملابس فأعطى الممثل فرصة إطلاق الخيال أمام الجمهور وإقناعه بوسطه الاجتماعي والإنساني...

واستغنى عن الديكور فترك الممثل يشكل المشهد ويملأ الفراغ المسرحي بذاته وليس بالأشياء الخارجة عنه والمساعدة له...

واستغنى عن الموسيقى بتوزيع أصوات الممثلين وتصادم الأشياء...

وهكذا يكشف جروتوفسكي عن الثراء العميق لفن المسرح بعد أن تخلص من كل ما ليس جوهريًا فيه... إنه المسرح الذي يعري القناع الملتصق بالممثل والمتفرج معًا... وهذا يتطلب تدريب الممثل وتدريب المتفرج أيضًا، وهي تدريبات ذات طابع بدني ونفسي تبدأ بالتحسين والسير على القدمين وأطراف الأصابع واليدين إلى تليين العضلات والصوت وهي تدريبات تشبه تلك التي يقوم بها اللاعب الرياضي أو لاعب اليوجا...

وقد استفاد "المسرح الفقير" من مسرح المقهورين الذي ابتدعه المخرج البرازيلي أوجستو بول في بيرو... وقد نشأ هذا المسرح مع فكرة محو الأمية التي حددت لها الحكومة أربع سنوات فقط بداية بعام 1973... فعدد السكان كان أربعة عشر مليونًا منهم أربعة ملايين من الأميين يتكلمون لهجات مختلفة...

ونجحت التجربة بوسائلها المختلفة ومنها المسرح، على اعتبار أن المسرح لغة وأن الجمهور شريك في العمل المسرحي وليس متفرجًا عليه... وهكذا أمكن لهذا المسرح أن يدفع الجمهور إلى المشاركة الإيجابية التي تصل إلى تغيير مسار الحدث وتشكيله على اعتبار أن المسرح فعل وليس مجرد فن أو هكذا ينبغي أن يكون...

وجمهور "مسرح المقهورين" وبالتالي "المسرح الفقير" يشارك بالتأليف الفوري بحيث يتحول مكان العرض إلى ما يشبه الفصل الدراسي فيتعلم المشاهد القراءة والكتابة ويفكر ويبدي رأيه في الوقت نفسه.

وقد تكون المسرحية في كل مرة عرضًا بشكل مختلف أو بأشكال مختلفة في العرض الواحد نفسه حتى يستقر الجميع على تسلسل معين ونهاية محددة أو نهاية مفتوحة...

ومن الممكن الاستعانة بالصورة والحروف والكلمات وأيضًا الأرقام والأعداد وقد يصل الأمر إلى شرح التاريخ والجغرافيا وبعض الإرشادات الطبية والصحية والزراعية وما إلى ذلك أنه مسرح تعليمي في المقام الأول...

وما أحوجنا هنا في مصر وفي الوطن العربي إلى هذه التجربة في محو الأمية وفي المسرح معًا...

المؤلف المسرحي العربي

يقول الكاتب فرحان بلبل المسرح فن أوروبي النشأة والمورد والتأثير... ولهذا فإن المسرح العربي متأثر تأثرًا كاملاً بالمسرح الغربي... فمنذ أن كتب مارون نقاش الشيخ متلوف إلى أن كتب ممدوح عدوان، هاملت يستيقظ متأخرًا والكاتب العربي يسير على نهج المسرح الغربي ويتأثر بطرائقه وفنونه ومذاهبه وتياراته، فنجد هذا الكاتب متأثرًا بشكسبير أو تشيكوف، ونجد غيره متأثرًا بموليير أو ماريفو وهكذا.

وأهم مظاهر تأثر الكاتب العربي بالمسرح الأجنبي هي:

تفاوت مصادر التيارات من بلد إلى بلد.

تفاوت مصادر التيارات في البلد الواحد، وهذه ظاهرة غريبة ولكنها نتيجة حتمية لتراكم التراث الأجنبي.

كثرة التجريب عند الكتاب المسرحيين فمثلاً يكتب الفريد فرج "النار والزيتون" و"الزير سالم" ويكتب رياض عصمت "لعبة الحب والثورة" و"الذي لا يأتي"... ويكتب وليد إخلاصي "طبول الإعدام العشرة" و"سهرة ديمقراطية"...

مشكلة العلاقة بين الشكل والمضمون، لأنها تترك آثارًا مدمرة على تأليفنا المسرحي.

وقد اقترح الكاتب فرحان بلبل وضع خطة للأسس الصحيحة على النحو التالي:

التخلص من الترجمة العشوائية.

وضع خطة واضحة لمسارحنا الرسمية.

تبادل النصوص المطبوعة والعروض المسرحية ولو المسجلة على أشرطة بين كافة الدول العربية.

إعادة النظر في طريقة نقدنا المسرحي.

وهكذا فإن مسرحنا قد يجد لنفسه أسلوبه وشكله وهويته شريطة أن يدرك مهمته وأن يتوجه إلى المجتمع الذي يبني مستقبله بنفسه.

لغة المسرح ... بين الفصحى والعامية!

ستبقى مشكلة العامية العربية قائمة كما ستبقى مشكلة الترجمة قائمة كذلك... لماذا؟

ويظل الشعر من مشكلات الترجمة المستعصية لأن نقل المضمون دون الشكل يفقده موسيقاه. للشعب لغته الشاعرية الغنية التي تحتوي على كم هائل من المفردات الموحية والمليئة بالحكم.

لغة المسرح، هي لغة المسرح... بمعنى أن للمسرح لغته الخاصة، بغض النظر عن جنسيته هذه اللغة إنجليزية كانت أو فرنسية أو ألمانية أو عربية، وبغض النظر أيضًا عن شكلها، شعرًا كانت أو نثرًا، وبغض النظر أخيرًا عن لهجتها، فصحى كانت أم عامية... وهي لغة حية ونابضة، لأنها لغة منطوقة وليست مقروءة، وهي مسموعة في الوقت نفسه وليست منظورة... لذلك تصبح اللغة المعنية هي لغة الحوار دون أن ينطبق ذلك على لغة الوصف والإرشادات والملاحظات بين الأقواس...

وما ينطبق على المسرح لا ينطبق على غيره من مجالات التعبير الأدبية أصلاً، والتي تنتقل إلى المجالات الفنية بعد ذلك، نعني الرواية والقصة والقصيدة الشعرية أو النثرية والمقالة الإبداعية أو النقدية، ونعني كذلك السينما والإذاعة والتليفزيون وشريط الكاسيت أو الفيديو...

فإذا سلمنا بداية وبداهة بأن للحوار المسرحي لغته الخاصة، أصبح لزامًا علينا التسليم وبالقدر نفسه، بأن هذه اللغة متحركة وليست جامدة، متغيرة وليست ثابتة، فالموضوع الذي لا يعالج إلا بالشعر، غير الموضوع الذي يناقش بالنثر، والشخصية التي تخاطب بالفصحى غير الشخصية التي تتحدث العامية... ولا فرق عندئذ ولا تفرقة بين النص المؤلف والنص المترجم... ذلك أن مشكلة الفصحى والعامية تكاد تكون – كما نعلم جميعًا – مشكلة خاصة بلغتنا العربية لسبب بسيط، هو أن كل الدول العربية تعرف لغة فصحى واحدة ذات قاموس موحد، بينما تختلف العامية في كل بلد عن البلد الآخر داخل نطاق الأمة الواحدة، فضلاً عن الاختلاف الكلي كتابة ونطقًا بين الفصحى والعامية رغم وحدة الحروف ودلالاتها ومدلولاتها...

وهي مشكلة لا تعرفها أي لغة أخرى، لأن الاختلاف بين اللغة الرسمية واللهجة الشعبية ولا نقول هنا الفصحى والعامية – اختلاف لا يكاد يذكر ولا يكاد يحس، وبالتالي لا يؤثر أو يتأثر...

وهي كذلك مشكلة لا تعرفها أوروبا "المشتركة" كقارة وكسوق رغم تعدد اللغات، فالترجمة تحل المشكلة من جذورها، وما يقال عن أوروبا يقال كذلك عن أفريقيا وآسيا وأستراليا وأمريكا بما في ذلك الدول اللاتينية... ومن غير المعقول أن تحل مشكلة اللغة العامية بالطريقة نفسها، فكيف نترجم لهجة عربية بلهجة عربية أخرى، وبأي لغة وبأي لهجة؟

بل ويلاحظ أن اللغات جميعها – الحية على الأقل والمستخدمة في عصرنا الحديث – تتكون أبجدياتها من الحروف اللاتينية نفسها، وتكتب بلا استثناء من اليسار إلى اليمين بعكس اللغة العربية التي تتكون أبجديتها من حروف عربية وتكتب من اليمين إلى اليسار، مما يجعل فكرة الترجمة ومهمتها من لغة حية إلى لغة حية أخرى، أيسر وأكثر فائدة ونفعًا – سواء من شعر إلى شعر أو من نثر إلى نثر – بالقياس إلى فكرة الترجمة ومهمتها من لغة حية إلى لغتنا العربية أو من لغتنا العربية إلى لغة أخرى...

ستبقى مشكلة العامية العربية قائمة إذن، لأن الكتاب على امتداد الوطن العربي، يجدون أنفسهم مضطرين للجوء إليها كلما أرادوا التعبير عن موضوعات لا تعالج إلا بها وأشخاص لا يمكن أن يتحاوروا إلا بمفرداتها...

وستبقى مشكلة الترجمة قائمة كذلك، لأننا سنظل في حاجة إلى التعرف على آثار ومآثر وتراث الشعوب التي تكتب بلغات غير لغتنا، كما سنظل في حاجة إلى تعريف تلك الشعوب بآثارنا ومآثرنا وتراثنا، حتى إذا فقدت اللغات، كل اللغات بما فيها لغتنا، جمالياتها ومحسناتها وجرسها وإيقاعها أثناء عمليات الترجمة...

الترجمة وروح النص

والترجمة هي أصلاً من أجل القارئ أو المشاهد الذي لا يجيد لغة النص الأصلي... فكيف يتسنى للمترجم أن يقدم له ترجمة سليمة وأمينة على ضوء هذا المفهوم المبدئي؟

تشبه الترجمة عمليات "نقل الدم" التي تتطلب توافق الفصائل، فصيلة النص الأصلي وفصيلة النص المترجم، فالشعر شعر والنثر نثر والرواية رواية والمسرحية مسرحية وهكذا...

لكن البعض يرى أن النص لا ينبغي أن يعطينا الإحساس بأنه كذلك... ويرى البعض الآخر أن نجاح الترجمة هو في مطابقتها مرة أخرى بالأصل... أما عملية "نقل الروح" فهي أقرب إلى الاقتباس منها إلى الترجمة، وهنا فقط يمكن إحداث التغيير، فيصير "الخواجة" شيخًا ويصبح جوزيف يوسف أو حتى عوضين بينما تقتضي الترجمة الاحتفاظ بالأسماء والمسميات كما هي، فتقول "ميشيل" وليس ميخائيل" ونقول الساعة 14 وليس 2 بعد الظهر ونبقى على القمر مؤنثًا والشمس مذكرًا...

وفي هذا يقول ناقد "التايمز" بعد قراءته لإحدى مسرحيات توفيق الحكيم "يصدم العقل الغربي بأشياء غير مألوفة، ففي حين أن القمر عندنا مؤنث نجد أن الوزير عندهم اسمه قمر وأن "شهر زاد" التي تعني الشمس هي عندنا مذكر...

أما فكرة "المياه الإقليمية" التي يدخل فيها النص الأصلي ليتحول إلى نص محلي، فهي غير واردة، ولا يحكم عليها سواء بالنجاح أو الفشل.

ومع هذا فهناك بديهيات أو أوليات تحكم عملية الترجمة وتقودها مثل المسرح الشعري الكلاسيكي الذي لم يسبق وترجم بالعامية ولا نظن أنها تجربة مضمونة النجاح إن لم تكن مضمونة الفشل، ومع أن المجال يظل مفتوحًا، لأنه لا يحق لنا المصادرة، إلا أن أقصى ما يمكن أن يقدم عليه المترجم في هذا الصدد هو ترجمة هذا النوع من المسرح إلى النثر، دون التقيد بقوافي الشعر وأوزانه وموسيقاه إلا إذا حافظ في نهاية الأمر على شاعرية النص بصوره وخيالاته ومعانيه وعباراته وألفاظه أيضًا...

فإذا انطبق هذا المفهوم على "التراجيديا الكلاسيكية" ممثلة في مسرحيات شكسبير وراسين وكورني ومن قبلهم سوفوكليس ويوربيدس، فإن "الكوميديا الكلاسيكية" ممثلة في أرسطو فانيس وموليير قد يتمكن المترجم الحاذق المتمرس من فك أسرها الشعري دون أن تفقد قيمتها الشعرية من ناحية... ومن ناحية أخرى يستبدل ثوبها التقليدي الفصيح بثوب عامي حديث يحافظ في الوقت نفسه على الجو الفكاهي بل ويساعد على تحركه في مناخ صحي وجو طبيعي... أما المسرح الحديث سواء كانت الدراما فيه جادة أم مرحة - بعدما تراجعت المأساة "التراجيديا" والملهاة "الكوميديا" بمفهوميهما القديمين التقليدين - فإن النثر هو الغالب فيه وبالتالي فإن ترجمته إلى العامية أصبحت طبيعية بل وضرورية، خاصة بعد أن اتسعت رقعة المشاهدين وأصبحت تضم كافة المستويات الثقافية فضلاً عن امتداد هذه الرقعة لتشمل مستمعي الإذاعة ومشاهدي التليفزيون والفيديو كاسيت.

فإذا كان هذا هو الافتراض الطبيعي والضروري فإن التجارب قد أكدت صحة الافتراض الذي يكاد يتحول إلى نظرية أو على الأقل إلى واقع مفروغ منه.

أولى تلك التجارب ترجمة "صلاح جاهين" لمسرحية بريخت الشهيرة "دائرة الطباشير القوقازية" وهي التجربة التي تأكد نجاحها منذ الوهلة الأولى، رغم مخاطرها والتحفظات التي استقبلت بها وأثيرت حولها.

وثانية تلك التجارب ترجمة "جلال العشري" لمسرحية إدوارد إلبي المعروفة "الجنية" وهي التجربة التي ضمت عنصرًا آخر، غير العامية، وهو طليعية النص والذي قدم بالفعل على خشبة مسرح الطليعة بالقاهرة، ولذلك ارتبط نجاحها بحدود وأسوار هذا المسرح المحدود جماهيريًا وأن لم يكن محدودًا إعلاميًا ونقديًا... وجاءت التجربة الثالثة في مسرح أكثر خصوصية داخل قاعة (79) من خلال مسرحية "ليلة القتلة" للكاتب الكوبي خوزيه تريبانا والتي قمت بترجمتها.

فإذا لاحظنا أن التجربة الأولى قد بدأت بالمسرح القومي الكبير، ثم انتقلت التجربة الثانية إلى مسرح الطليعة ودخلت التجربة الثالثة مسرح (79) فإن التجربة الرابعة قد عادت مرة أخرى إلى المسرح القومي الكبير وعلى قاعة أكثر جماهيرية وشعبية هي قاعة مسرح (محمد فريد) بالقاهرة وهي تجربة ترجمة مسرحية "المهاجر" لجورج شحادة إلى العامية وكنت قد ترجمتها من قبل إلى الفصحى...

من غير المعقول أن يرتدي المواطن الغربي جلبابًا لمجرد انتقاله من بلد إلى آخر، فضلاً عن تغير لهجته وعاداته وتقاليده ومفاهيمه ذاتها... وهل تصبح مثلاً سفينة الشحن بما عليها من بضائع أو باخرة الركاب بمن فيها من مسافرين بنمية لمجرد عبورها أو رسوها في قناة بنما، أو سويسية لمجرد عبورها أو رسوها في قناة السويس؟ في أوروبا بكل لغاتها المختلفة يستخدمون عبارة "يوم سعيد" في تحية الصباح، بينما نستخدم نحن عبارة "صباح الخير" أو "صبحك الله بالخير" والترجمة الأمينة لن تفسد الأدب بأي حال إذا هي حافظت على التعبير الأول عند نقله إلى اللغة العربية وعلى التعبير الثاني إذا هي نقلته إلى اللغات الأجنبية... وكثيراً ما يحدث ذلك عند نقل الأمثلة الشعبية لكل أمة من الأمم. والطبيعي أن ينتقل المثل كما هو ولا مانع من ذكر المثل المماثل له في اللغة المنقول إليها النص الأصلي في الهامش.

فإذا انتقلنا إلى صيغ الاستعارة والكناية البلاغية، وجدنا أن تشبيه الرجل بالجمل في اللغة العربية يعني وصفه بالصبر والقدرة على التحمل، وهو تشبيه لا يعني شيئًا في اللغات الأجنبية بينما تشبيه الرجل بالأسد يدل على المعنى المقصود، في أي لغة من اللغات، وفي فرنسا يستخدمون تعبير "بقرتي العجوز" للدلال والمداعبة، وهو تعبير قد يؤخذ في أي وطن آخر على إنه إهانة...

ويبقى "الشعر" من مشكلات الترجمة المستعصية، ذلك أن نقل المضمون دون الشكل يفقد الشعر جرسه وإيقاعه أو موسيقاه وهل يمكن ترجمة الموسيقى؟

لذا فإن عملية "نقل المعنى" ينبغي أن تصحبها عملية "نقل المبنى" أيضًا، حتى يتم نقل "الكائن" بأكمله...

وهنا ترتفع الترجمة بأمانتها وصياغتها البلاغية والأدبية إلى مستوى التأليف الإبداعي ذاته...

ومادمنا نتحدث هنا عن الفصحى والعامية في المسرح، فإن الاستطراد المدعم بالنماذج والتجارب، ينبغي أن يصب على المسرح دون غيره من مجالات التعبير الفنية...

وتنقسم القضية إلى شقين شق الترجمة وشق التأليف... ولا داعي ولا ضرورة للخوض في تفاصيل فرعية تتعرض للاقتباس والإعداد، أما فيما يتعلق بالترجمة فإن الاختيار بين الفصحى والعامية اختيار صعب في الحقيقة، وخاصة في بداية الأمر، قبل أن تتم التجارب...

ولاشك أن للمخرجين الذين تبنوا تلك التجارب فضلاً كبيراً في ظهورها ونجاحها وهم للتاريخ وبالترتيب: سعد أردش ومحمود هويدي وماهر عبد الحميد وعبد الغفار عودة.

وفي هذا الصدد تقول الدكتورة سامية أسعد: لا آتي بجديد عندما أقول أن الكلمة في النص المسرحي الذي يقرأ بالعين تختلف عن الكلمة التي ينطق بها الممثلون على خشبة المسرح ويدركها المتفرج بالأذن، فالكلمة المنطوقة لها وقع ورنين وإيقاع وصدى معين لدى المتفرج المتلقي في حين تتم عملية التواصل بطريقة مختلفة كل الاختلاف بين النص والقارئ... قد تكتب هذه الكلمة بالعربية الفصحى وقد تكتب بالعامية أيضًا، وقد يلاحظ الفرق بينهما في النص المكتوب لكنه يزداد عندما يصبح النص عرضًا مسرحيًا يقدم للجمهور، واختيار الكاتب أو المترجم للعامية أو الفصحى يرتبط بلاشك بالجمهور الذي يود أن يخاطبه، والمفروض في أغلب الأحيان أن الفصحى تخاطب الصفوة والمثقفين في حين تخاطب العامية جمهورًا أعرض وأكثر تنوعًا تمامًا كما كان الشعر لغة التراجيديا والنثر لغة الكوميديا منذ أرسطو... ولعل إحساس مترجم "المهاجر" بأهمية كل هذه العناصر هو الذي جعله يترجم الفصحى إلى العامية... فالعامية في هذه المسرحية التي سبق ترجمتها بالعربية الفصحى خدمت النص من نواح عدة، لقد جعلته قريبًا من المتفرج وأزالت شعوره بالاغتراب وصورت له بأسلوب بسيط لا يخلو من الشاعرية والجمال عالمًا يؤمه البسطاء من القوم الذين يتحدثون بلغة طبقتهم الاجتماعية، وهل يمكن أن يتحدث الحوذي أو البواب بالفصحى؟ وجاءت النتيجة مطابقة ومنسجمة انسجامًا تامًا بين الشكل والمضمون...

ولا نعني بقولنا هذا أن العامية تلاءم كل النصوص المسرحية أو كل المضامين، ولا نعني أيضًا أنها أفضل من الفصحى عند تحويل النص إلى عرض مسرحي، فاختيار أي منهما وقف على كل حالة على حدة، وأهم ما في الأمر أن العامية في "المهاجر" عامية راقية بعيدة عن الإسفاف والابتذال حتى في المشاهد التي تحمل المتفرج على الابتسام، علاوة على أن بساطتها وقدرتها الإيجابية تزيد من إحساسنا بالمأساة، مأساة عالمية يومية، وعرض المهاجر في مجموعه أفضل دليل على أن قضية اللغة في المسرح تتمثل أساسًا في التعبير بأفضل الوسائل التي تصل بين جمهور المتفرجين وخشبة المسرح...

ويهمنا أن نلتقط من هذا التحليل الممتاز مقولتين هامتين وإن كانتا مرتبطتين بشكل أو بآخر، الأولى هي "التعبير بأفضل الوسائل" سواء كان ذلك بالفصحى أو بالعامية أو باللغة الثالثة التي حاول الكاتب الكبير "توفيق الحكيم" التعبير بها في مسرحية "القضية" إلا أن تلك اللغة الثالثة لم يكتب لها النجاح بدليل أن الحكيم نفسه لم يكرر محاولته وكان الدكتور طه حسين قد حاول من قبل أن يبتدع لغة تكتب كما تنطق ولكن الفكرة لم تتأكد ولم يستمر عميد الأدب العربي في تجربته ولم يتشبث بها على الإطلاق...

ولهذا ومن هنا أصبح على الكاتب أو المترجم أن يستدعي اللغة المعبرة عن روح النص، كما أصبح عليه أن يستنطق الشخصيات بما ينبغي أن تنطق به، وتلك هي المقولة الثانية التي تتساءل بها الدكتورة سامية أسعد من خلال هذا التساؤل "وهل يمكن أن يتحدث الحوذى أو البواب بالفصحى"؟... وهذا صحيح على المستويين مستوى التأليف ومستوى الترجمة وأن بدا واضحًا تمامًا في النص العربي المؤلف...

من هذا المنطلق نعيب على فصحى "توفيق الحكيم" و"الفريد فرج" في المسرح و"نجيب محفوظ" و"ثروت أباظة" في الرواية، و"محمد حسين هيكل" و"مجيد طوبيا" في القصة القصيرة، وخاصة عندما تجيء الموضوعات والشخصيات قريبة من وجدان الإنسان المصري على مستوى الحياة اليومية....

ونعيب أيضًا على المترجمين الذين يستخدمون الفصحى في ترجمة كل النصوص الأجنبية لا فرق عندهم بين الشعر والنثر أو بين الموضوعات الخاصة التي تتناول شخصيات تاريخية أو ثقافية أو ذات مستوى اجتماعي وطبقي رفيع، وتلك الموضوعات الإنسانية التي لا ترتبط بزمان أو مكان معين ولا تتناول إلا الشخصيات العادية أو الشعبية في المقام الأول...

نشأة شعرية خالصة

في مجال التفرقة بين المسرح الشعري والمسرح النثري يقول الكاتب الأمريكي "أوسكار ماندل" كانت نشأة المسرح شعرية خالصة، فقد بدأ كطقوس دينية في مناسبات لا ترتبط بواقع الحياة اليومية ارتباطًا مباشرًا، ثم تحول المسرح إلى عروض لها صبغة الاحتفال تدور حول أساطير معروفة. وكان من السهل على المؤلف أن يحقق دون جهد ذلك الفصل المؤقت بين عالم الشعر على خشبة المسرح وعالم الواقع، رغم ارتباط العالمين ارتباطًا وثيقًا وغير مباشر عن طريق الاستعارة... ومع تطور الدراما وتقلص رقعة الأسطورة وازدياد ارتباط المسرح بالمجتمع، ومع ظهور تيارات الدراما الواقعية ودراما السخرية والنقد ومسرح الأنماط البشرية والاجتماعية وظهور دراما القضايا والأفكار وتيار الدراما الطبيعية، أصبح المسرح يحاكي الواقع لا عن طريق الاستعارة الشاملة كما نجد في المسرح الشعري ولكن عن طريق تكيف الواقع والتعليق عليه...

فإن كانت الدراما في مرحلتها الشعرية تستوحي الأسطورة لاستكشاف علاقة الإنسان بالعالم والكون، أصبحت في مرحلتها النثرية تركز على علاقة الفرد بواقعه من مجتمع وأفراد وأحداث... ويهدف كتاب المسرح الشعري الحقيقي – في العصر الحديث – إلى تحقيق البعد عن الواقع عن طريق استلهام التاريخ والأساطير أو عن طريق الحلم والفانتازيا ... وفي ضوء هذا المفهوم للدراما الشعرية نستطيع أن نعتبر أعمال بيكيت ويونسكو مسرحيات شعرية بينما لا نستطيع أن نطلق صفة الشعر على مسرح ميللربل ولا نستطيع أن نطلق صفة الدراما الشعرية على كل مسرحيات الشاعر اليوت رغم أنها منظومة أو مكتوبة بالشعر مثل المسرحية الشعرية "حفل كوكتيل"، بعكس مسرحية "جريمة قتل في الكاتدرائية" إن الفرق الحقيقي بين المسرح الشعري والمسرح الواقعي – بغض النظر عن النظم والنثر – يتمثل في عدم الارتباط والارتباط بواقع الحياة اليومية وقضاياها الملحة المباشرة...

وهذا ما يهمنا من حديث "أوسكار ماندل" في معرض تحليلنا لظاهرة استخدام العامية كحل ذهبي يخدم مشروع توسيع رقعة جمهور المسرح الجاد بجناحيه العالمي والمحلي، وهو الحديث القادر على إحالتنا في الوقت نفسه إلى التجارب العالمية الجديدة التي عملت على إذابة تجهم المسرحيات الكلاسيكية الشعرية، وإعادة صياغتها بالنثر الشعبي وتقديمها في ثوب عصري يبدأ باللغة وينتهي إلى الديكور والملابس والموسيقى وطريقة الأداء...

ولقد شاهدنا مسرحيات لموليير تؤدي على أنغام الجيرك، كما شاهدنا مسرحيات لشكسبير ترتدي بطلاتها الميني جيب... وهي التجارب التي تفتح الستار أمام المسرح العربي لكي يحاول هو الآخر الدخول في تجربة ترجمة المسرح الشعري الكلاسيكي إلى النثر أولاً ثم إلى العامية بعد ذلك، بحيث يحكم على التجربة في النهاية إما بالنجاح والاستمرار أو بالفشل والتوقف... بل يدعونا ذلك أيضًا إلى طرح فكرة التجريب نفسها على مسرحنا الشعري ذاته ومحاولة إعادة صياغته بالعامية أن شعرًا أو نثرًا...

وما كل هذه المحاولات والتجارب والدعوى إلى تنفيذها وتطبيقها وترقب نتائجها إلا لأجل توسيع رقعة جمهور المسرح الجاد، بعد أن تفشى المسرح التجاري واستشرى اعتمادًا على مخاطبة الجماهير بلغة الجماهير أو مخاطبة الشعب بلغة الشعب دون الوقوع في خطأ التعالي عليه وخطر رفعه إلى المستوى الأعلى... ذلك أن للشعب لغته الشاعرية الغنية التي تحتوي على كم هائل من المفردات الموحية والمليئة بالحكم والمآثر، وهي اللغة العامية...

ولا نخلص من هذا كله إلى القول بأن العامية هي لغة المسرح ذلك أن لغة المسرح كما قلنا في البداية "هي لغة المسرح" سواء كانت فصحى أو عامية...

أعلام المسرح

هوراس (65-80 ق.م)

أهم ما تحدث عنه هوراس الشاعر الروماني الشهير هي فكرته عن الوحدات الثلاث والالتزام الشديد بها... والوحدات الثلاث في المسرحية هي الزمان والمكان والحدث...

أما الزمان فلا ينبغي أن يتعدى أربعًا وعشرين ساعة، أي يوم واحد فقط... وإذا تخطى الزمن - زمن المسرحية أو زمن الأحداث المسرحية - هذا التحديد الدقيق تكون المسرحية قد خرجت بذلك على المألوف والطبيعي، في المذهب الكلاسيكي...

وأما المكان فلا ينبغي أن تدور الأحداث في أكثر من موقع أي أكثر من مشهد أو ديكور أو منظر واحد لا يتغير طوال فصول المسرحية الخمسة فإذا بدأت المسرحية في غرفة أو في ساحة أو في حديقة فلا بد وأن تستمر في المكان نفسه...

وأما الحدث فهو الموضوع أو الأحداث ولذلك ينبغي أن يكون هناك أكثر من موضوع واحد تدور حوله المسرحية فإذا طرح سؤال محدد تكون إجابته محددة وبالتالي فلا يتشعب الموضوع ولا يتفرع وإلا خرجت المسرحية عن المألوف والطبيعي في المسرح الكلاسيكي...

وإلى جانب الوحدات الثلاث اهتم هوراس أيضًا بالالتزام بالفصول الخمسة فلا تقسم المسرحية على أكثر أو أقل من هذه الفصول الخمسة المحددة وكذلك اهتم هوراس بالكورس أو الجوقة التي تتولى السرد والتعليق كصوت يأتي من الخارج ويمثل في العادة الشعب أو الضمير أو القدر... واهتم هوراس أخيرًا بالشعر فالمسرحية الكلاسيكية تلتزم بالشعر وحده سواء كانت تراجيدية أو كوميدية.

أرسطو (**284**- **322** ق.م)

على الرغم من أن أرسطو لم يكن كاتبًا أو مؤرخًا أو مسرحيًا إلا أنه كان دائرة معارف أمدت المسرح بدراسات هي التي قام عليها المسرح أدبًا وفنًا ونقدًا...

ومن أهم ما كتب أرسطو في هذا المجال هو كتابه "فن الشعر" الذي عرف فيه الدراما بقوله: "أن الدراما تهدف إلى السرور، السرور العقلي" وهو جزء من الحياة الطيبة، وعن طريق تقديم الدراما لعمل جدي فهي تحمس المشاعر وتحركها وبذلك تبعث القوة في المشاهد ومادام الفن يمثل عموميات لشخصيات فهو أقرب إلى الحقيقة من الوقائع الفعلية وليس بالبعيد عن الحقيقة، رغم ما قاله أفلاطون من أن الشعر أكثر فلسفة من التاريخ...

يصف أرسطو التراجيديا بأنها تقليد لحدث كامل وشامل وذي أهمية ما... ومسألة الأهمية هذه كانت مثار مناقشات عديدة، ولكن أرسطو أوضحها بقوله: "قد يكون هناك حدث كامل ولكنه يفتقر إلى الأهمية"... والحدث الكامل هو ذلك الذي يتضمن بداية ووسطًا ونهاية... والقصة الدرامية المتقنة الصنع لا يجب أن تكون بدايتها كيفما اتفق... ولقد فسر الأهمية على أنها: "شيء لا هو بالمتناهي الصغر بحيث يصعب تمييزه ولا هو بالكبير بحيث يصعب علينا فهمه"... واللامتناهي الصغر يكون شكله مركبًا، إذ يمر الحدث خلال فترة قصيرة جدًا من الزمن...

ربط أرسطو الفعل بانعكاس الحظ والتغيير في العلاقات، إذ يقول: "أن تتابع الأحداث وفقًا لقانون الاحتمالات أو الضرورة يجب أن يسمح بالتغيير من حظ سيء إلى حظ حسن أو العكس...." ونادى بأن يكون الفعل هو الأساس الجوهري للدراما وأن الشخصية تأتي كعامل مساعد للفعل...

أما الشخصية فهي مجموعة من الخصائص... ولقد ظل علماء النفس على بينة من أن الشخصية يجب أن تدرس من واقع تصرفاتها وأن التصرفات ليست سوى ذلك الشيء الذي ينبه المشاعر ويحرك الأفكار...

لورانس أوليفييه

ولد لورانس أولييفيه في الثاني والعشرين من مايو عام 1907 بجنوب لندن لأب يعمل راعيًا بالكنيسة... تلقى تعليمه في مدرسة سان أدواردز بمدينة أكسفورد...

لعب دور برونس في رائعة شيكسبير يوليوس قيصر وهو في العاشرة من عمره، وبعد خمس سنوات لعب دور دار لنجتون في ترويض النمرة... ثم التحق بأحد معاهد لندن وبدأ يمثل في السينما وتزوج من الممثلة جيل أوزموند فانجبت له سايمون عام 1936...

وكانت حصيلة أفلامه (58 فيلمًا) ومسرحياته (12 مسرحية)... أنشأ المسرح القومي البريطاني وكان حلمًا للجميع، وخطا بفن الدراما خطوات واسعة، فعزف عن تضخيم الصوت ومط العبارات وإثارة الحماس واعتمد على تعبيرات وجهه ودورات عينيه ونظراته الصامتة...

لم يكتف أوليفييه بالتمثيل في المسرح والسينما، بل أخرج لهما معًا... فأخرج مسرحية هنري الخامس للسينما عام 1944 وكانت هي المرة الأولى التي تقدم فيها أعمال شكسبير على شاشة السينما بشكل جاد ثم أخرج للسينما أيضًا مسرحيات شكسبير كذلك وهي هاملت وريتشارد الثالث وعطيل... وقد حصل أوليفييه على جائزتي أوسكار عن الإخراج والتمثيل في فيلم هاملت... وفي ظل أوليفييه أنتج المسرح القومي البريطاني مسرحيات شكسبير سينمائيًا مع الحفاظ على الجو المسرحي من خلال خشبة المسرح... ورحل السير لورانس أوليفييه في الحادي عشر من يوليو 1989 عن 82 عامًا... قالوا عن أوليفييه خالص عزائي وعزاء الأسرة المالكة.... ملكة بريطانيا، كانت موهبته غير عادية... مارجريت تاتشر، ليس كثيرًا أن يقال إن لورانس ربما هو أعظم فنان مسرحي انجبته البشرية على الإطلاق. لقد كان ممثلاً عظيمًا... وكان مخرجًا سينمائيًا لا مثيل له... سير بيتر هول، كان أوليفيه إنسانًا متفردًا ولا يستطيع أحد أن يملأ مكانه... مايكل كين، كان اللورد أوليفييه أعظم ممثلي هذا القرن، إن لم يكن في التاريخ كله... تيري هاندي، الولد الصغير الذي لعب دور بروتس أصبح بالفعل ممثلاً عظيمًا... ألين تيري، في شبابي لم أكن أفهم سوى عشرة في المائة من شكسبير ، لكن بعد مشاهدة أوليفييه على المسرح استطيع القول بأنني أفهم الآن تسعين في المائة من أعماله.... ديفيد لين.

هارولد بينتر

ولد هارولد بينتر عام 1930 بلندن كان أبوه حائكًا درس التمثيل وعمل في إحدى الفرق المسرحية المختصة بأعمال شكسبير كما كان مديرًا لبعض المسارح في الأقاليم كتب أول أعماله المسرحية عام 1957 بعد أن شرع في كتابة رواية بعنوان الأقزام... ويعتبر بينترا أحد رواد ظاهرة التجديد في المسرح الإنجليزي المعاصر فماذا كان حال ذلك المسرح قبل ظهور تلك الحركة؟ لقد طغى المذهب الواقعي منذ أخريات القرن الماضي وتمثل في مسرحيات أوسكار وايلد وبرنارد شو ثم تدهور حال المسرح في العشرينات والثلاثينات مع سومرست موم ونويل كوارد – على سبيل المثال حيث تقيدا بتقاليد منعتهما من الابتكار غير أن بعض الكتاب ممن ثاروا على الواقعية اجتهدوا في تقديم مسرحيات شعرية لم تنل إعجاب الجمهور بسبب تزايد الصنعة إلا أنه ينبغي أن نقرر فضل اليوت في محاولاته المسرحية الشعرية على من جاء بعده من الكتاب الشبان الذين تأثروا أيضًا بكتاب ايرلنديين مثل سينج واوكيزي فقد كان أسلوبهم جريئًا في معالجة مشكلات مجتمعهم وكانت لغتهم حية وثرية.... ثم ظهر مسرح بيكيت وبريشت ويونسكو الذي جمع بين الجو الشاعري وبين لغة الحياة اليومية وبين الجو المأسوي العميق والكوميديا هذا بالإضافة إلى تفتيت اللغة وإعادة صياغتها بطريقة غير مألوفة وهكذا اتضح للكتاب الجدد مدى خصوبة الإمكانيات التي تتضمنها هذه الدعوة لتجديد المسرح الذي يعتمد أولاً وقبل كل شيء على ما تثيره اللغة والحوار من معان في نفس الجمهور ومخيلته وعلى الصورة والرمز بدلاً من تسلسل الأحداث في تتابع زمني واضح أو إطار منطقي محكم.

ويتفاوت الجيل الجديد من الكتاب المسرحيين في انجلترا فيما بينهم تفاوتًا كبيراً في نوعية وعمق اهتماماتهم الفنية والفكرية إلا أنهم يشتركون جميعًا في التعبير عن أزمة المثقفين في انجلترا ومن سمات حركة التجديد... الاهتمام بالصور ذات الدلالة الرمزية وتفجير ينابيع الشعر الكامن في أحاديث الحياة اليومية وبخاصة حياة أبناء الطبقات الدنيا... وبدخولنا عالم هارولد بينتر سوف نتعرف على أهم خصائصه من خلال مسرحية الخادم الأخرس حيث تظهر جليًا عناصر الموقف البينتري المتميزة الغرفة المغلقة وشخصان ينتظر أن يدخلاها ثم الخطر الذي يحسان به ونحس به معهما يهدد حياتهما وأمنهما – الخطر يبدو خارجيًا

ولكن من المحتمل جدًا أن يكون كامنًا في أعماقنا نحن ومن هنا يتضح عدم جدوى إغلاق عقولنا وقلوبنا في وجه المؤثرات الخارجية إذ أننا نحن أيضًا نحمل في أعماقنا بذور دمارنا وهلاكنا... ويستخدم بينتر عنصر الغموض والإثارة ليؤكد من شكنا وشك شخصياته أيضًا في حقيقة الموقف الذي يجابهنا ويجابههم ونجد أنفسنا في النهاية في حيرة تامة أمام سؤال هام وجاد ألا وهو هل هناك ثمة معرفة مطلقة من الممكن أن يتسنى لنا الوصول إليها في وقت ما! وقد اعتاد بينتر المزج بين المأساة والكوميديا ولكن الكوميديا هنا ليست مقحمة على الجو العام للمسرحية بل هي نابعة من نفس المصادر التي ينبع منها القلق والفزع ألا وهي عدم رغبة الإنسان في التفاهم مع الآخرين أو الاتصال بهم... أما في مسرحية العشيق فاللعبة ليست مجرد تسلية يسري بها الزوجان عن نفسيمها حتى يحتفظا بما للعلاقة الزوجية من متعة وإثارة وإنما هي في الواقع تعني تقبل الزوجين للحقيقة الواقعة التي لا فرار منها وهي أن كل فرد هو في النهاية عبارة عن خلاصة انعكاسات عديدة مختلفة فهو الزوج والعاشق والمدافع عن العرض وهاتك العرض في آن واحد وهي الزوجة العاقلة التي تحس بالمسئولية والخليلة الذكية.

من أعمال هارولد بينتر: (حفلة عيد الميلاد- الغرفة والخادم الأخرس(في مجلد واحد)- الحارس – ألم طفيف ومسرحيات أخرى – المحبوبة والعشيق- العودة إلى الوطن – العصور القديمة – مساحة شاسعة والصمت – أرض بلا مالك – العودة إلى الوطن) وقد قام بينتر بكتابة السيناريو لبعض الأفلام أهمها: (الخادم تمثيل ديرك بوجارد وسارة مايلز- أكل القرع العسلي تمثيل أن بنكروفت وبيتر فينشي – عشيقة الملازم الفرنسي تمثيل ميريل ستريب) كما كتب لها بينتر عدة مسرحيات تليفزيونية وإذاعية أهمها: (مدرسة ليلية – التشكيلة أو عرض الأزياء – عرض خاص – رجال للبيع- طالب وظيفة (وقد كتب بينتر قصة قصيرة بعنوان (الاختبار).

موريس بيجار

لحظة في حياة إنسان آخر هو عنوان أهم كتاب عن حياة الفنان الفرنسي موريس بيجار أشهر مخرج في المسرح الاستعراضي المعاصر وبيجار ليس فقط موسيقيًا ومصمم رقصات... بل هو كاتب متميز فقد سبق أن أصدر رواية بعنوان "ماتيلر" وديوان شعر بعنوان "كتاب الأحلام" كما أصدر كتابًا عن سيرة حياته هو "بيجار بقلم بيجار" وها هو الجزء الثاني من هذه السيرة من خلال "لحظة في حياة إنسان آخر" أو بمعنى أصح هو سيرته الذاتية مصوغة في شكل آخر من أشكال الكتابة ففي كتابه الأول تحدث عن مرحلة معينة من حياته ورأيه في الفنون التعبيرية المختلفة مثل الباليه والموسيقى كما تحدث عن تجربته في إنشاء المسرح الملكي ببروكسل... وموريس بيجار ليس غريبًا عن عالم الفن فهو الابن الأكبر للفيلسوف جاسون برجين والذي دفعه أن يعمل بفن الباليه تصميم الرقصات الإيقاعية وقد عانى بيجار في أول الأمر من الدخول إلى هذا العالم الصعب لكن ما لبثت الستائر الحمراء التي ترتفع وتنخفض يوميًا أن سحرته فأصبح أحد أبرز أعلامها.

ولد موريس بيجار في مارسيليا بفرنسا في أول يوم من عام 1927. فقد أمه وهو في السابعة من عمره وقد رباه أبوه واعتنى به عناية فائقة كان الأب تاجرًا ناجحًا لكنه علم ابنه علوم الفلسفة والرياضيات ودفعه إلى اعتناق الدين الإسلامي، درس أديان الشرق الأدنى، معنى درس هنا أنه استيقظ فجأة على أهميتها، واعتقد أنه عاشها... وقد قضى موريس سنوات طفولته وهو يراقب المخرجين ويقوم بتصميم الأزياء ويمثل أمام العرائس التي يصنعها أبوه في أوبرا مارسيليا وقد اتجه بيجار نحو الباليه لأنه كان يؤمن بأنه أرقى الفنون فهو مزيج بين الرياضيات الروحية والبدنية والموسيقى والشعر وهو يراه أهم فنون الإبداع... وقد درس موريس الباليه في كل من باريس ولندن... أما أول أعماله التي جذبت الأنظار إليه كراقص بارع ومخرج فهو الباليه الذي صممه وأخرجه عام 1955 بعنوان "سيمفونية رجل وحيد" وفي عام 1959 اتجه إلى إسبانيا وقام بتصميم عمل فني رائع. ثم عاد إلى باريس ليقوم بتأسيس المسرح الملكي الذي شهد أروع أعماله وقدم فيه مسرحياته الاستعراضية الراقصة مثل: قدسية الربيع..

ويقول بيجار أنه من الفنانين القلائل الذين تحدث لهم حالة إشراق رائعة قبل أن يبدأوا في إخراج أعمالهم: "النجاحات العظيمة تحتاج إلى تضحيات كبيرة"... وفي عام 1973 دعته الحكومة السوفيتية لتقديم أعماله فوق مسارحها. كما قدم أعماله فوق مسارح افينيون وفينسيا كما قام بقيادة فريق العازفين في حفل افتتاح أولمبياد المكسيك عام 1968 فصفق له نصف مليون مشاهد بحرارة... ويقول بيجار "اتخذت الفن كموقف جاد لأنني اعتقد أن الرقص الاستعراضي ظاهرة دينية فريدة كما أنه ظاهرة اجتماعية حين يؤخذ في الاعتبار الطقوس الإنسانية المقدسة... ويرى بيجار أن الفن هو خلود الروح هو الارتقاء فوق شهوات الجسد... ويرى أن الفنون كلها خانقة قياسًا إلى فن الرقص... وأن الرقص في القرن التاسع عشر قد أعلن مولده في صالات الباليه، حيث حدث تزاوج مع فنون أخرى من أهمها فن المسرح. فطوال قرون طويلة لم يكن الرقص سوى وجود ذاتي وأن كان يعتبر فنًا من الدرجة الثانية أو الثالثة وأنه كان يأخذ مكانته من خلال فن الموسيقى أو الديكور الذي يبدو أشبه يعلب الشيكولاته... ويرى بيجار في مذكراته أن فن الرقص الإيقاعي هو الفن الأول في القرن العشرين لدرجة أن موسيقيون كبار قاموا بالإعداد الموسيقي للمسرح الاستعراضي مثل سترافينسكي وأن فنانين كبار مثل بيكاسو وبراك وديران قد قاموا بعمل الديكور الخاص بالعروض الراقصة. "كان يجب اكتشاف الرقص العالمي فالرقص لم يقتلع أبدًا من جذوره الدينية بمعنى أن كل رقصات العالم – عدا ما يحدث في بعض المجتمعات الأوروبية – يبقى رقصًا خاصًا بالطقوس". وقد أصبح المسرح الاستعراضي فنًا تتهافت الجماهير لرؤيته ففي كل مرة يذهب فيها الفنان موريس بيجار ليقدم عرضًا في هذه المدينة أو تلك فإنه يلاقي ترحيبًا رائعًا من الجمهور الذي يستحسن كثيراً ما يقدمه. ولأن ما يقدمه بيجار شيئًا يختلف عن رقصات واستعراضات قدمها آخرون. فإن موريس قد أصبح أحد أعظم فناني العصر وإذا كان البعض تصور المسرح الاستعراضي الذي جسدته بإعجاز الفنانة ايزدورا دمكان في أوائل هذا القرن. فإن التصميمات التي قدمها بيجار قد صنعت من هذا الفن عالمًا رائعًا "اليوتوبيا تملأ أعماقي" ويجب علينا أن نكتشف أسلوبًا للتعليم وأنا أبحث عن هذا المعنى يجب أن نبتكر رقصًا يحرر الناس دون أن يعطيهم الشعور أنهم يرقصون أقل من المحترفين يجب أن نعبر عن رغباتنا بالرقص... ويقول بيجار "منذ زمن طويل وأنا أرغب في العمل فوق المسارح الألمانية ومن وقت لآخر كنت أرغب في إخراج عرض على أنغام موسيقى نينوروتا – مؤلف موسيقى للعديد من الأفلام العالمية –

وفجأة خطرت الفكرة على بالي حيث مزجت موسيقى روتا برؤية تتناسب مع نوعية المسرح الألماني... أما عن د. سلامة فيقول أنه كان يجلس يومًا في إحدى الحدائق بباريس مع أحد زعماء الفكر الإسلامي بالمدينة كان بيجار قد صادقه أثناء أحد سفرياته إلى إيران وناقشه في إحدى المسائل التي تخصه وقد استطاع هذا الشيخ أن يجيبه عن كل تساؤلاته وأن يتغلغل إلى أعماق قلبه بدأت أسير في طرقات حديقة لوكسمبورج وأنا أحس أنني سأقابل صديقًا لم أره منذ وقت طويل تحدثنا في أشياء تخص دخائلنا ولا أعرف كيف وجدت نفسي أؤمن بكل ما يقوله... ويقول موريس بيجار أنه تعلم من هؤلاء الشيوخ كافة تعاليم الإسلام فتعلم السماحة والرقة والاعتدال وتتساءل هل الفن التعبيري الذي يقدمه يتعارض مع تعاليم الإسلام السمحة يرى أنه فن روحي وليس فيه شيء من الابتزاز... وأنه ماض في طريقة لتقديم دينه وفنه إلى العالم...

جان أنوي

جان أنوي... عملاق المسرح الفرنسي المعاصر... رحل بعد عمر طويل وإنتاج غزير أمتع الملايين من المثقفين ورواد المسرح في أوروبا ومعظم بلاد العالم. وقد مات عن 77 عامًا (1910-1987)... كان أنوي يفاخر بأنه كاتب تسلية. وأن المسرح مكان ينسى فيه الإنسان الموت... ولا يتصور أن يكون للمسرح مهمة أخرى غير التسلية والإمتاع، ولكن حين نمعن النظر في مضمون مسرحياته، فإنه يصعب علينا تصديق هذه الأقوال وعلى الرغم مما يقوله عن المسرح الذي ينسى فيه الناس الموت فإن الكثير من أعماله تعبر عن اليأس والتشاؤم، وتتناول مشكلة الموت الإنساني بعمق شديد "فارويل" و"التدريب على التمثيل" تنتهيان بالانتحار، والموت يفضل على الحياة في "انتيجوني" و"أوريديس" بينما تعطي "روميو وجانيت" انطباعًا بأنهما على حق في إغراق نفسيهما في النهاية... والانتحار يصبح مفهومًا لأنه يقترن دائمًا في مسرحياته بقصة تجربة حب حزينة، فليس في مسرحياته زواج سعيد وباستثناء الجنرال في مسرحية "شارد البال" لا نجد أحدًا يحب أطفاله، ولا نجد رجلاً أخر غير أورنيفيل يرضى عن عمله وقلة قليلة فقط من شخصياته تستمتع بالطعام والجنس والكتب والفن والشراب. توماس بيكت هو الشخصية الوحيدة التي تظهر حماسًا للسياسة، لكنه سرعان ما يهجرها حين تلوح له فرصة للانتحار تسمو به... أما المجتمع الذي تتحرك فيه شخصيات أنوي فهو مجتمع قاس غير متسامح

كما في "بيتوس المسكين" أو أنه حماية عاجزة أقامها الناس لتقيهم شرور المثالية والفوضوية، مثال ذلك المجتمع الذي يدافع عنه كريون في مسرحية "انتيجوني" دون أي اهتمام بالعدالة أو الإنسانية... وحين تظهر الكائنات البشرية في مسرحية ما بصورة غير مضحكة أو غير مزرية، تجدها تعاني تعاسة شديدة بسبب الحواجز الصعبة التي يقيمها المال أو الطبقية لتحول دون إشباع رغبتهم في الحب أو السعادة كما نجد أن هذه الشخصيات تعي تمامًا بؤس مصيرها الذي لا مهرب منه ولا تتردد في التعليق عليه. ففي إمكان انتيجوني أن تشتري الحياة بالمصالحة الذليلة ولكنها ترفضها وتفضل عليها الموت ويتبين روميو وجانيت أن الحب الحقيقي يؤدي إلى الانتحار... أما المسرحيات التي تنتهي نهاية سعيدة كالمسافر بلا متاع، فقد حققت ذلك عن طريق الرفض المطلق لمواجهة الواقع والناقد الأمريكي ليونارد برونكو يرى أن كل مسرحيات أنوي تعبر عن موقف فلسفي عام، فمشاغلة هي الحب والمال والطبقة الاجتماعية، لأن الحب والمال يرتبطان بموضوع مصير الإنسان، وهي كذلك وإلى حد ما، تعطي تصويرًا له، ويلاحظ فيليب تودي في كتابه عن أنوي التناقض الكبير بين آراء النقاد وبين صورة أنوي كما عبر عنها هو نفسه حين كتب عام 1952 يدافع عن "فالس مصارعي الثيران" ضد ما زعمه نقاد باريس، فهو ينكر أن مسرحياته تحمل أي مضامين فلسفية، ويقول أنه يتجنب الأفكار العامة ويستخدم التعاسات الإنسانية لكي يضحك الجمهور عليها كذلك يرى جان أنوي أن أصالة موليير العظيمة هي في محاولته أن يبين أنه مهمًا كانت الآراء التي نعتنقها أو الفظائع التي نرتكبها فلن نهرب من حقيقتنا الأساسية وهي "أننا مضحكون"... ويعقب بروفسير تودي على هذا قائلاً: بأن مسرحيات أنوي تعكس هذه الرؤية للإنسان... كما أن إشارة أنوي لموليير توحي بإجابة ممكنة للسؤال المطروح وهو: هل كان أنوي كاتب تسلية بالدرجة الأولى أم مؤلفًا يتناول مسائل جادة... لقد كتب أنوي أربع مسرحيات اثنتين عن موليير نفسه، واثنتين بالاقتباس من كوميدياته منها: "مدرسة الآباء" و"موليير الصغير" وهما تعدان أعمال تسلية مباشرة أما "أورنيفل" و"شارد البال" فتأخذان مكانتهما الصحيحة كمسرحيات من خلال التيمات التي تعالج وكذلك التكنيك... إلا أن قيليب تودي يرى أن أنوي ليس على مستوى موليير كمؤلف مسرحي أو كمفكر ويستشهد برأي مورفان ليبسك الذي حدد الاختلاف الأساسي بينهما بأن موليير يبرهن بنزاعه مع السلطات على أنه تناول مشاكل اجتماعية حقيقية وتحمل مخاطر حقيقية... أما أنوي ففيما عدا "بيتوس المسكين" فقد كان دائمًا يتجنب المسائل الاجتماعية التي تثير الجدل...

ولم يقم بأي مخاطرة، تماثل الهجوم الذي شنه موليير على معسكر سانت ساكر يمونت في مسرحية "تارتوف" بل نجد أورنيفل يدافع عن موقف أنوي كمسامر فقط... فأنوي لا يرتفع إلى مستوى موليير الذي كان يعجب به ويقلده، وهو يعترف بصحة هذا الكلام ويرى أن السبب يكمن في أنه لا ينوي أن يحاول ذلك... ويعرف تودي كاتب التسلية أو المسامر بأنه شخص يجاري ذوق الجمهور ولا يساهم في تشكيل هذا الذوق، وهذا يستلزم منه أن يعرف متى ينصرف الجمهور عن تقليد معين، ولا ينطبق هذا الجزء الأخير من هذا التعريف على أنوي أما الجزء الأول فينطبق على استخدامه للأسطورة القصة الخرافية... ففي ظروف البطالة ونقص المال أبان الثلاثينيات نجده يركز على الدراما العائلية محاولة منه لتقليد النجاح الذي حققته مسرحية "الأزمنة الصعبة" لإدوارد بورديه وحين ارتاد جيرودو الطريق إلى الأساطير الإغريقية سار أنوي وراءه لكنه عجز عن الخروج حين تغير ذوق الجمهور أما تقديم أعماله الوردية في أيام الأربعينيات السوداء فقط كان محاولة لتقديم أدب هروبي يمكنه بانعدام المضمون الجاد أن يحوز شعبية... لكن هذا قد يكون نوعًا من التبسط الشديد... فتطور أفكار أنوي وتكنيكه يعكسان تغيرات أصلية في موقفه كما يكشفان عن بحث نزيه دائب للوصول لصيغة مسرحية جديدة... وقد بلغ أنوي أوج عظمته في مسرحياته التاريخية والسياسية كمسامر يقدم المتعة وكمؤلف جاد يعطي الأمور الجادة ما تستحق من جدية المعالجة، ذلك لأن أنوي يعرف كيف يصب أفكاره ومشاعره في صورة موضوعية أكثر بقاء كشخصية تاريخية أو مشكلة سياسية بالذات بدلاً من تناول المشاكل الاجتماعية العابرة أو تقديم الأساطير بصورة محرفة... والواقع أن أنوي يحقق نجاحًا مدهشًا كمؤلف جاد في عدد كبير من أعماله مثل المسافر بلا متاع، بيتوس المسكين، بيكيت – أورنيفيل – شارد البال – والغريب أن أشهر مسرحيات التسلية مثل: حلقة اللصوص الراقصة، ليوكارديا، الدعوى إلى القصر، لا تصل إلى هذا النجاح...

مارتن إيسلن

مارتن إيسلن هو ذلك العالمي، كإنسان وكمسرحي... فقد ولد ببودابست المجرية عام 1918 ثم رحل إلى فينا النمساوية بعدها هاجر إلى بروكسل البلجيكية ومنها إلى لندن البريطانية ثم إلى كاليفورنيا الأمريكية... درس الأدب والإخراج والتمثيل وطبق دراساته عمليًا فترجم وأعد وأخرج ومثل ودرس الدراما بالإنجليزية والألمانية والفرنسية وارتبط اسمه كناقد بمسرح العبث أو اللامعقول حين نظر لهذا الاتجاه بكتابه إلهام "مسرح العبث" أما أهم مؤلفاته فكانت عن "المسرح الحديث" و"الدراما المسرحية" و"الدراما الإذاعية" والتليفزيونية وعن "بريخت" و"بنتر" و"أرتو"... ومع هذا فإن مارتن إيسلن له أراء مستنيرة في المسرح التجريبي الذي أصبح له مهرجان دولي سنوي سبقت مصر بإقامته ثم دول العالم أجمع... وقد لبى إيسلن دعوة مهرجان القاهرة التجريبي وألقى محاضرة عن "معنى المسرح التجريبي" وشارك في أعمال لجنة التحكيم، فاهتم به نقاد المسرح وجمهوره وكرمه المهرجان خير تكريم... ومارتن إيسلن يرى أن التجريب ليس تيارًا جديدًا يحده الزمان ويحدده المكان، فقد ولد التجريب مع مولد المسرح حتى قبل عمالقة اليونان، فالتجريب هو التغيير، وما هو جديد اليوم سيصبح قديمًا فيما بعد، والمسرح الكلاسيكي كان جديدًا عندما ظهر، وإلا أصيب المسرح بالجمود... والتجريب لا يقتصر على عنصر دون غيره من عناصر العرض المسرحي بما في ذلك النص المكتوب... والتجريب لا يمكن أن يلغي التراث المسرحي أو يجور عليه، ولهذا لا ينبغي لنا أن نضعه في مقارنة أو منافسة، فالتجريب والتراث يسيران دائمًا جنبًا إلى جنب منذ وضع أرسطو قواعد المسرح الكلاسيكي واهتم الفرنسيون بالمسرحية جيدة الصنع وثار الألمان على الجمود حتى كسر العبثيون على اختلاف أوطانهم قواعد المسرح المقدسة... وما كانت هذه المراحل وتلك التيارات سوى تجريب في تجريب لكن إيسلن يرى أن الدراما السينمائية والدراما التليفزيونية يقفان عقبة في سبيل التفاف الجمهور حول المسرح رغم حيوية اللقاء بين الجمهور والممثلين التي لا تتم في غير المسرح... ومن هنا يتحتم على المسرح البحث عن أساليب جديدة تساير الثورة التكنولوجية والإلكترونية الهائلة،

فضلاً عن إتاحة الفرصة الحقيقية لمشاركة الجمهور في العرض المسرحي وإطلاق مساحة الارتجال للمثلين حتى يتمكنوا من التجاوب مع هذا الجمهور... التجريب إذن لا حدود له وهو لا يحتاج في المسرح إلى إمكانيات مادية ضخمة مثلما يحدث في السينما والتليفزيون، فالمسرح يمكنه أن يعتمد على الكلمة وحدها ويمكنه أن يستعيض عن المبنى والخشبة بالأماكن الطبيعية أو سابقة الإعداد كالنادي والمقهى والشارع والحديقة ومترو الأنفاق... ويرى إيسلن ضرورة إتاحة الفرصة أمام الشباب ليجربوا في حرية تامة حتى لو تعرضوا للخطأ، فكل مسرحية تجريبية ليست بالضرورة مسرحية ناجحة، ولكن من بين العديد من التجارب يحدث بالضرورة أن نجد بعض المسرحيات الناجحة والتي تفوق في نجاحها الكثير من المسرحيات.

ميجيل دي أونامونو

ولد ميجيل دي أونامونو عام 1864 في مدينة بيلباو الإسبانية... تخرج في جامعة مدريد بعد دراسة الآداب والفلسفة والتخصص في اللغة اليونانية... عمل بالسياسة حتى نفي ثم عاد لينتخب نائبًا في البرلمان ويشكل تيار الوجودية الإسبانية ويجعل من الأدب الإسباني بفضل أسلوبه المتميز وفكره المتعمق أدبًا عالميًا بحق... وقد توفي أونامونو في سرى لانكا عام 1936... أما أعمال أونامونو المسرحية فتصل إلى اثنتي عشرة مسرحية كتبها فيما بين عام 1889 و1933 وأولاها (أبو الهول) ثم (اللفافة) ثم (الأميرة الدوقة لامبرا) و(المرحومة) و(فيدرا) و(الوحدة) و(راشيل المقيدة) و(خلال الحلم) و(الآخر) و(ميديا) وأخيرًا (خوان أو العالم مسرح)... يقول ميجيل دي أونامونو عن مسرحيته (الأميرة الدوقة لامبرا): "لقد جعلتني هذه المسرحية أثق في أن الكوميديا تتسع للشعر أكثر من التراجيديا، فالموضوع بسيط تدور أحداثه في دير تحت ضوء القمر... وعند قبر الأميرة يجيء شاعرها العاشق كل ليلة... وفي إحدى تلك الليالي يلتقي باخت حارس المقبرة التي تنتظر خطيبها، فيظن أنها الأميرة بعثت وتظن هي أنه خطيبها ... ويصل الحارس فيراهما معًا ولا ينقذهما منه إلا موافقتهما على الزواج"... أما مسرحيته (الآخر) فهي مأساة تصور قتال أخوين حتى يموت أحدهما – على طريقة قابيل وهابيل-

ولكن لأن الأخوين عند أونامونو توءم، لا نعرف من قتل من، ومن هو الشرير، حتى يقول القاتل: "لقد كان أحدنا يكره الآخر منذ الطفولة، أنت لا تعرف ما معنى أن تظل ترى نفسك اثنين... أن ترى عيوبك قد تجسدت... ويصل بي الأمر إلى الشك في أنني قد أكون الآخر... لهذا قتلته، لكنه لا يزال في داخلي وهو يجعلني أتألم... وأعاني كثيراً لأنه أمر فظيع..." وأما مسرحيته (أبو الهول) فتعبر عن صراع الضمير بإزاء الرغبة في المجد والخلود... وبطل المسرحية تسيطر عليه فكرة العدم بعد الموت، وهو متزوج ولكنه لم ينجب، وهو محام ناجح ومدافع ثائر عن حقوق الناس، ولكنه يتخلى عن دوره ويهجر المجتمع والناس.

دورينمات

ولد فريدريش دورينمات في الخامس من يناير **1921** بالقرب من مدينة برن، درس الأدب والعلوم الفلسفية والطبيعية... تزوج من الممثلة لوتي جايسلر التي أنجبت له ثلاثة أبناء ثم رحلت، وفي عام **1983** تزوج من المخرجة التليفزيونية شارلوت كير... حصل دورينمات على الجائزة الكبرى لمحافظة برن عام **1969** وتنازل عنها لثلاثة من المثقفين... ألقى العديد من المحاضرات في جامعات أمريكا وترجمت معظم مسرحياته إلى العديد من اللغات كما قدم بعضها في السينما العالمية... بدأ دورينمات حياته المسرحية بكتابة "المكتوب" عام **1946** وعرضت على مسرح "زيورخ" في عام 47 كتب "الأعمى" وعرضت على مسرح بازل... رومولوس العظيم (48) وقدمت في مصر... زواج السيد مسيسيبي (52) عرضت على مسرح ميونيخ وقدمت في نيويورك... هبط الملاك في بابل (53) وقدمت في مصر... البطل في الإسطبل (54) إغريقي يبحث عن إغريقية (55)... زيارة السيد العجوز (55) عرضت في زيورخ ونيويورك ومصر وقدمتها السينما الأمريكية (58) أمسية في أواخر الخريف (59) قدمها التليفزيون البريطاني... علماء الطبيعة (62) قدمت في زيورخ وعرضت بمصر ... الشهاب (65) عرضت في مصر... الملك يوهان (68) صورة نجم (70) عرضت في ألمانيا... المشارك (73)... وإلى جانب هذا العدد الكبير من المسرحيات نشر ثلاث دراسات في المسرح هي "قضايا مسرحية، وفن العبث المسرحي، وقضايا الفن الواقعي"... فيما عدا الروايات والقصص والتمثيليات والمقالات وكتب الأطفال...

ويعتبر دورينمات من أبرز كتاب المسرح في الدول المتحدثة بالألمانية... أما مسرحه فيقدم الأسطورة الحديثة في إطار كوميدي مليء بالسخرية والنقد اللاذع... ورغم أنه يغوص في المشكلات الاجتماعية المعاصرة إلا أنه يعتمد على خلفية تاريخية ويستهدف الأخلاق أملاً في مجتمع أو حياة تسودها العدالة والقيم... والمسرح في رأي دورينمات ليس وسيلة للمتعة والراحة بل هو وسيلة لاستفزاز الجمهور وإلهاب إحساسه وحماسه وينبغي أن يتحول إلى صدمة كهربية توقظ الإنسان وتفيقه من غفلته كي يحقق المعجزات من أجل مجتمع إنساني أفضل... إن دورينمات الذي ينتمي من حيث المولد إلى سويسرا ومن حيث اللغة إلى ألمانيا ومن حيث الفكر إلى أوروبا، ينتمي ولاشك من حيث المعالجات المسرحية إلى الإنسان في كل مكان بل وإلى الإنسان في كل زمان أيضًا... فهو من العلامات المميزة والمتميزة علامة من علامات المسرح المعاصر والمسرح عبر تاريخه الطويل والعريق معًا...

أنطونيو آرتو (1896- 1948)

من أعلام المسرح في فرنسا... عضو بارز في المسرح الطليعي الفرنسي... شارك في معاداة الطبيعية والواقعية ككريج آبيا... أثر في العديد من الأعلام المسرحية مثل جان لوي باور- بيتر بروك – جوليان بيك – عرف عند جمهور المسرحيين بصفته مؤسسًا لمسرح القسوة... وضع أفكاره النظرية عن المسرح في كتاب المسرح وبديله... ووضع ضمن هذا الكتاب البيانات التي أصدرها مسرح القسوة... ويعد أرتو من أهم المسرحيين الذين طالبوا بوضع نهاية لاستعباد المسرح للنص واستعادة لغة فريدة تتراوح بين الحركة والفكر. وتتجلى عظمة أرتو في إصراره على أن المسرح شأنه شأن أي فن آخر هو فعل مادي، أنه ليس مرآة أو صورة يمكن أن يستوعبها المتفرج ويفسرها حسب ميوله وأهوائه، بل رأى أن اللحظة المهمة في التلقي هي تلك التي يتأثر فيها المتفرج ماديًا، وفي سياق المسرح بصفته فعلاً مؤثرًا طلع علينا أرتو بهجومه الشهير على المسرحيات الأدبية وبرفضه استخدام النص الأدبي كأساس للإخراج، وذلك لا يعني مهاجمة الكلمة بحد ذاتها وإنما يريد أن يستخدم الكلمة كشيء صلب، شيء يقلب الأشياء، يربكها لكن قبل كل شيء في الفضاء أننا لن نستعيد فن المسرح إلا إذا قدمنا للمتفرج المكونات الحقيقية للحلم...

أراد أرتو أن يستبدل بشعر الألفاظ شعر المكان مستخدمًا عناصر مختلفة: الموسيقى، الرسم، الرقص، الفنون الحركية، المايم، الأداء الصامت، الإيماءة، الغناء، التعويذة، الطقس، الإضاءة، أن هذه اللغة المسرحية المتخلصة من عبودية اللغة الذهنية تستطيع أن تسحر أعضاء الجسم فتجري في مسار الإحساس وتحول الكلمات إلى تعاويذ وتوسع الصوت وتستخدم ذبذباته وتهدف إلى الإثارة والسحر أي أن المهم في رأي أرتو هو وضع الإحساس في حالة إدراك حادة وعميقة بوسائل إيجابية وهذا هو الهدف الأساسي من السحر والشعائر، إذ ليس المسرح في نظره إلا انعكاسًا لها. وعلى المسرح وفقًا لبحث أرتو - أن يواصل إعادة النظر لا في كل مظاهر العالم الخارجي الموضوعي والوصفي فحسب، بل في العالم الباطني، أي في الإنسان ليصور الحقيقة الداخلية إنه أرتو، أخلص من دعا لإثارة الصدمة عند متفرج المسرح - بغية تحرر كيانه...

برتولد بريخت

الكاتب المسرحي الألماني برتولد بريخت الذي توفي في الرابع عشر من أغسطس عام 1956 عن سبعة وثمانين عامًا، كان قد نفى من بلاده عام 1933 على أثر انتصار النازية... وهكذا أخذ يفكر في فن مسرحي جديد يصلح لتفجير الآراء السياسية، فاهتدى إلى ما أسماه بالمسرح الملحمي وجاءت مسرحيته "مجد الرايخ الثالث وبؤسه" تطبيقًا له... وقد حدد بريخت خصائص نص المسرح الملحمي في سبع عشرة خاصية تختلف تمامًا عن خصائص المسرح التقليدي أو الأرسطي... وأبرز هذه الخصائص أن المسرح الملحمي يقوم على القصص الدرامي وسرد الأحداث... وهو يجعل من المتفرج مجرد مراقب وليس مندمجًا... ويطالب هذا المتفرج بإصدار الأحكام لا مجرد الانفعال العاطفي... ويركز المسرح الملحمي على الأحداث التي يعرضها بغض النظر عن النهاية الدرامية سواء كانت مفرحة أو محزنة أي كوميدية أو تراجيديا. ولذلك لا يهتم المسرح الملحمي بأن تسير الأحداث في خط منتظم، بل هي تسير فيه غالبًا في خط متعرج... لأن كل حركة تقدم عنصرًا جديدًا من عناصر المعرفة التي تصلح أساسًا للحكم الذي يسعى إليه المؤلف في محاولة لاستخلاصه من جمهور المشاهدين، كما رأينا في مسرحية بريخت الشهيرة "دائرة الطباشير القوقازية". والمسرح الملحمي يسعى إلى تصوير الإنسان

كما ينبغي أن يكون لا كما هو، بل لا يؤمن هذا المسرح بأن الفكر هو الذي يحدد الواقع على نحو ما تقول الفلسفة الكلاسيكية، فهو يرى أن الواقع الاجتماعي هو الذي يحدد الفكر... وهكذا قلب المسرح الملحمي بقيادة بريخت كثيراً من الأوضاع التقليدية في فن المسرح من التمثيل حتى الديكور والماكياج والإخراج أيضًا، على نحو ما رأينا في مسرحية بريخت الكبرى "الأم شجاعة"...

وقد جدد بريخت مفهوم فن التمثيل، مستوحيًا الممثلين الصينيين وعرف الأثر الخامس الذي اشتهر فيما بعد، والتباعد بمعنى أنه يحرم على الممثل الاتحاد مع الشخصية كما جمع بريخت بين عمل الممثلين ومصممي الديكور والأزياء والموسيقيين جمعًا وثيقًا، وأعطى أهمية كبيرة للموسيقى التصويرية والغناء بحيث يسهم كل عنصر من هذه العناصر في بلوغ الهدف الأسمى وبرؤية واحدة ومتحدة هو عدم خداع المتفرج...

صمويل بيكيت

الكاتب المسرحي الإيرلندي الشهير صمويل بيكيت ولد عام 1906... وبيكيت هو أكثر كاتب كتب عنه في حياته، كما أن عدد الكتب التي صدرت عنه لم يبلغها أي كاتب أخر... وقد تعرض بيكيت للموت قبل أن يبلغ شهرته وتعرض للموت بعد بلوغه هذه الشهرة، ولكن الموت كان يتركه لينال من المقربين حوله، الممثلين والمخرجين والأقارب فقد مات جاك ميكيجوران ومخرجه الأمريكي في لندن الآن شريدر... أما بيكيت نفسه فقد نجا من الجستابو أيام المقاومة الباريسية ونجا من حوادث سيارات كثيرة ونجا من ورم سرطاني أصاب وجهه وهو في سن الشباب... كتب بيكيت أهم أعماله "في انتظار جودو" عام 1947 واستغرق العمل سنتين من الكتابة المتواصلة فقد كان يعتقد أنه لن يكتب غيره... وكتب "شريط كراب الأخير" ليعلن أنه لن يبلغ الستين، فقد كان العمل ترجمة ذاتية أو سيرة ذاتية لبيكيت... نال جائزة نوبل عام 1969 وقت الهجوم الضاري عليه واعتباره مخرفًا في عالم الفكر والأدب والمسرح نتيجة لإطلاق تسمية العبث واللامعقول على مسرحه... والآن تقام المؤتمرات السنوية حول بيكيت وأعماله في الكثير من الدول، وتصدر آلاف الكتب التي تصف اللغة والأسلوب والشخصيات والمعاني واللاهوت والفلسفة والميلوترولوجيا عند بيكيت ومع هذا ظل بيكيت متشائمًا وليس متفائلاً حزينًا دائمًا وليس سعيدًا

رغم أنه كتب مسرحية بعنوان "الأيام السعيدة" لقد اختار بيكيت بوعي معاصر بعض القضايا التي أغفلها الكتاب الآخرون، لأنه أحسن بالكوارث والحروب والمذابح والإبادة الجماعية والوحشية ومشاكل اختلاف اللون والجنس والعقيدة... وبيكيت بعد هذا الإحساس الحاد بما حوله ومن حوله، تعامل مع القلق الإنساني بأسلوب جريء... وبيكيت صانع أسطورة، يرسم بالكلمات ويضمن نثره الكثير من الشعر ويغلف حزنه أحيانًا بالنغم العذب، فهو شاعر درامي وموسيقي مسرحي، وهو متأثر بجويس وبروست وبتهوفن ودانتي وشيكسبير في آن واحد، لأنه يصنع منهم جميعًا وفي وقت واحد مذاقًا خاصًا من عنده... وبيكيت ليس معروفًا كشاعر رغم أنه كذلك، فله قصائد كثيرة قدمها المسرح الوطني في أمسيات وقراءات نذكر منها أولى قصائده الطويلة "بنت الهوى" التي كتبها عام 1931 وفازت بجائزة بيجي جوجنهيم.

مادلين رينو

رحلت ممثلة المسرح الفرنسي الكبيرة مادلين رينو بعد رحيل زوجها وشريكها في المسرح جان لوي بارو بأشهر معدودة... وكانت مادلين رينو عضوًا في مسرح الكوميدي فرانسيز الشهير، فلما انتقلت لتكون مع زوجها مسرح رينو بارو أخذت تمثل مسرحيات بيكيت ويونسكو ومارجريت دورًا وكتاب العبث أو اللامعقول. وكانت مادلين تحمل لقب فنانة فرنسا، بدأت التمثيل عام 1912 واستمرت تمثل 73 عامًا وتوفيت عن عمر 94 عامًا وكان لقاؤها ببارو عام 1936 واشترك معها في الكوميدي فرانسيز عام 1940... وقد عرفت مادلين ببساطتها في الأداء ونظريتها في التصرف ودقتها في إظهار كل تفاصيل الشخصيات والتوقف عند الفروق الدقيقة باقتدار وبراعة وإظهار الثراء الدفين للنص، وكانت موهبتها رفيعة المستوى وأداؤها متفردًا ، ولهذا عاشت في القلوب وعلى خشبة المسرح قرابة القرن الكامل ظلت خلاله سفيرة للمسرح الفرنسي ومندوبة لعقود ثلاثة من الكتاب والمخرجين.

أنطون تشيكوف

مؤلف قصصي ومسرحي... أبدع في كتابة القصة القصيرة... وأبدع كذلك في التأليف المسرحي... بدأ تشيكوف الكتابة كي يسدد نفقات دراسته للطب ثم تحولت هذه الوسيلة مع الزمن إلى غاية... بدأ تشيكوف باكورة إنتاجه المسرحي في مطلع الثمانينيات من القرن التاسع عشر، وقد كان متأثرًا آنذاك بالكاتب الروسي "نيقول جوجول" وظهر ذلك في معظم مسرحياته المبكرة ذات الفصل الواحد، وحينما عرضت مسرحيته الطويلة الأولى "إيفانوف" فشلت وكذلك مسرحية "طائر البحر" فلم تستطع التدرجات الدقيقة لأسلوب تشيكوف أن تقوى على معالجة مسرح أساء فهم أهدافه... ولكن السنتين التاليتين رأتا اختلافًا عكسيًا في رأي الجمهور، وذلك عندما قام "مسرح موسكو الفني" بإنتاج مسرحياته...، وبدلاً من اختراع عالم سحري مصطنع فإن المسرح يحول فينا دهشة الهيجان إلى صور سلوك حية هي أبعث على الإثارة بمقدار ما تحدد مواقف الحياة بمتابعتها بوسائل الخيال، وهذا تمامًا ما كان يعبر عنه تشيكوف الذي كان عليه أن يعطي لمذهب ستانسلافسكي ونيميروفتش. توضيحًا خاصًا وعبقريًا... إنه يطلب من البطل والبطلة أن ينتجا أثارًا مسرحية... ولكن على الحياة أن تكون كما هي، وعلى الناس أن يكونوا كما هم لا مصطنعون ولا متكلفون... وكذلك فإن تشيكوف يساهم بفنه في هذا التأليف القوي بين الشيء الخيالي وبين الوجود الاجتماعي الذي يتميز به المسرح الفني سهل التناول... إن الخيال هنا يمدد الحياة الواقعية ويكشف النقاب عن أصالتها الخفية، وهكذا فإن المخرج والممثل والمؤلف يساهمون بصورة فعالة في بعث التأرجح الذي يدعم المواقف والأدوار المحنطة أليس معنى هذا أن الفن المشخص يعيد إلى الحياة ما فيها من قدرة على الخلق ومن عفوية دينامية؟ إن الواقعية الروسية على يد تشيكوف ومسرح موسكو الفني يمكن تسميتها بالتحقيق الفني للحياة المشخصة. في عام 1899 جاءت مسرحية "الخال فانيا" وتلتها مسرحية "الشقيقات الثلاث" أما مسرحية "بستان الكرز" فهي أخر مسرحيات تشيكوف والتي كتبها قبل موته المبكر في نفس العام 1904 وينظر إليها باعتبارها أعظم مسرحياته.

سارة برنار

عاشت للمسرح وماتت على خشبته! ولقد احتلفت الأوساط الفنية والمسرحية بصفة خاصة في فرنسا وخارج فرنسا بذكرى"سيدة المسرح" في عالمنا الحديث والمعاصر أقيم معرض في قاعة مصمم الأزياء الشهير "بيير كاردان" يضم صورًا للمسرحيات التي اشتركت فيها وبقايا الملابس والحلي التي استعملتها وبعض الإكسسوارات التي استخدمتها، إلى جانب المؤلفات التي كتبت عنها والمجلات والجرائد التي نشرت صورها أو تناولت فنها بالنقد والتحليل. أما "سارة" فبدأت حياتها الفنية بعد تخرجها من كونسرفاتوار باريس على خشبة مسرح الكوميدي فرانسيز عام 1862 وكان عمرها 22 عامًا فقط... وعندما بلغت عامها الثالث والثمانين كانت هي الملكة غير المتوجة على عرش المسرح في فرنسا وفي أوروبا كلها... ورحلت "سارة برنار" في الليلة الأخيرة لعرض إحدى مسرحيات "راسين" ماتت على خشبة المسرح بعد أن ظلت تقف عليها كل ليلة طوال 61 عامًا تمثل (غادة الكاميليا- وهاملت – والنسر الصغير) كانت تكره "الميلودراما" وتعشق "التراجيديا" حتى قيل أنها "إنسانة مأساوية حتى في حياتها" فهي الابنة الحادية عشرة من بين أربعة عشر أخًا وأختًا لأب واحد وأم واحدة... ولم يكن لهذه الأسرة النمسوية أي دخل خارجي... أصيبت ساقها فقطعت سنة 1915 ومع ذلك ظلت تمثل على المسرح الذي أطلق عليه اسمها... وكانت تقول "حياتي الخاصة لا تخص غيري ولذلك لا أحب أن يتحدث عنها أحد ولا أسمح لأحد بأن يتحدث عنها"... وكانت أفضل الكلمات التي قيلت عنها وكانت تعتز بها هي كلمة روستون "ملكة في الأداء" و"أميرة في الحركة". ولم يكن عبثًا بعد أن أعطت حياتها للمسرح "ذلك الفن العظيم" على حد تعبيرها – أن تتوج على مملكته وأن تتربع على عرشه وأن تظل أشهر ممثلة مسرحية في التاريخ.

انجمار برجمان

لم ينس المخرج السويدي المعروف انجمار برجمان أن يخصص فصلاً مطولاً من مذكراته التي نشرت مؤخرًا عن علاقته بالمسرح... المذكرات نشرت تحت عنوان "المصباح السحري"... وهي رحلة جوانية في عالم الفنان الذي اعتبر أن المسرح هو المصباح السحري الذي حقق من خلاله كل أمنياته... ومنها الدخول إلى عالم السينما...

قليلون هم المخرجون الذين أبدعوا في مجالي السينما والمسرح بنفس الدرجة... وإذا كان إيليا كازان قد شغف كثيراً بالمسرح وقدم الكثير من مسرحيات تينسى ويليامز وأرثر ميلر. فان التجارب التي قدمها برجمان (70 عامًا) فوق خشبة المسرح تعتبر قليلة قياسًا إلى ما قدمه كازان. ومن المعروف أن علاقة برجمان بالمسرح قد بدأت قبل زمن طويل من علاقته بالسينما حيث أخرج مسرحيته الأولى وهو لا يزال طالبًا جامعيًا واعتبر وقتها أصغر مخرج مسرحي في السويد عندما كان العواجيز يغزون المسرح في مونشبال وما لبث أن أصبح علمًا بارزًا في هذا المسرح الذي عمل به سبع سنوات كاملة.

ورغم أن السينما شدت برجمان إليها. إلا أنه لم يقطع علاقته بالمسرح فكان بين الوقت والآخر يعود إلى الخشبة بيته العتيق وكانت أخر أعماله في هذا المجال مسرحية "الملك لير" عام 1986... ويتحدث برجمان عن تجربته – في مذكراته – قائلاً أن هناك اختلافًا واضحًا بين الإخراج للمسرح والإخراج السينمائي.. لكن هذا الاختلاف ليس من الصعب تحديده. فبالرغم من الارتباط الذي يمكن أن يوجد بينهما فمن خلال يوم طويل من الإخراج يمكننا إعداد بضعة أمتار من الفيلم أو بعض وجهات النظر البسيطة من الشريط لذا فعندما اختار... فإنني اختار المسرح. فالفيلم يخمد ببطء هؤلاء الذين تملأهم الحيوية. بينما يقدم المسرح إيقاعًا أكثر صحة في الإبداع إنه ينشئ قاعدة أكثر جدة داخل العمل ويركز على مشاعر الفريق والأحاسيس التي تولد الشعور بمرور الزمن. أنه يساعد المخرج أكثر مما يستفيد المسرح من المخرج. فهو يحتوي على مزيج من أشياء كثيرة تصنع الضمير البشري.

يقول برجمان أن الإيمان الذي تصوره فوق المسرح يمثله الممثل والمخرج والمؤلف "فنحن نخدم نهاية وهذه النهاية هي الأكثر أهمية بالنسبة لنا، فالإيمان هو قانون المسرح، وهو شيء مطلق يجب الاهتمام به.

والمسرح في رأي برجمان مولود من حاجة ماسة للجمهور ويجب على العاملين في هذا المجال إرضاء حاجة الجماهير، فالمسرحية والممثلون والجمهور يجب أن يصنعوا معًا "ثالوثًا مقدسًا" وليس هناك طرف من هذا الثالوث يمكنه أن ينفصل عن الآخر، فالمسرح لا يبحث في الانفصال عن الجمهور الذي لا ينفصل بدوره عن المسرح، ومن هنا يمكن أن نحدد أسلوب تفكيره ليس في السويد وحدها، ولكن في كل مكان بالعالم...

ويستكمل برجمان حديثه عن المسرح قائلاً أن على الشباب أن يجربوا حظهم دون أن يعانوا من الصعوبات الشديدة التي يواجهونها فيما بينهم. فالمخرج ليس ديكتاتورًا ولكن سلطاته وجوبية لضبط الأشياء فالمخرج هو الإنسان الوحيد القادر على التنسيق بين الأشياء التي حوله لكن هذه الرؤية المحددة ليست سوى أداة للحضور التي تبدو لبعض الممثلين أثناء العرض.

"وإذا أردنا التحدث حول كل من هذه المجالات، فأنني كمخرج – وعلى كل مخرج – أغوص في المسرحية قبل أن التقي للمرة الأولى بالممثلين الذين سيخلق بهم العمل الفني... عندما أقوم بالإخراج فإنني أبحث عن المؤلف الذي وراء المسرحية... وعندما اعتقد أنني وجدته أبحث عن أشياء كثيرة حوله: حياته، شخصيته، سلوكه نحو العصر والعالم الذي يعيش فيه، ثم أبدأ في البحث عن المسرحية الأخرى التي وراء هذا المؤلف وعندما يبدو أنني وصلت إليه وعندما اعتقد أنني قد فهمت كل نوايا المؤلف، فإنني أغوص داخل النص .

من المعروف أن برجمان يتحدث عن المسرح في كل الأحاديث الصحفية التي تتم معه. وهو يجبر المتحدث معه أن يسأله عن علاقته بهذا الفن: "مهنتي هي المسرح. أنا قبل كل شيء مخرج مسرحي. عرفت أصدقائي في المسرح: ستردنبرج. ماكبث. فاوست الذين يطاردونني ويتعقبونني طيلة حياتي في المسرح.

يقول برجمان في حديثه لجون دونر: "الفيلم هو كتابة شخصية، أنه اتصالي الشخصي مع الجمهور، لا استطيع أن أخلق فيلمًا إذا لم أقدمه. أما على المسرح فقد يكون لدى شيء أقوله أولاً... وهذا أمر يختلف أستطيع أن أحقق نفسي دون أن أقدم فيلمًا لكنني لا استطيع أن أفعل ذلك دون المسرح.

وأحيانًا يشعر الفنان أنه فارغ تمامًا، وإنه يجب أن يتوقف عن الخلق، وهذا الأمر يشكل كارثة للبعض لأنهم لا يعرفون أن يفعلوا شيئًا آخر... أنا عندما لا يكون لدي شيء أقوله. فلدي المسرح. وهذا اليقين يعطيني الشعور بالأمن الضروري في مواجهة شك الخلق".

ولد أرنست انجمار برجمان في مدينة أوبسالا عام 1918، تلقي علومه بالجامعة وعمل مساعدًا للإخراج في أوبرا ستوكهولم ثم كاتب للسيناريو في مؤسسة سفنسك ثم مديرًا لمسرح البلدية في مدينة هالسبرج وانتقل بين الكثير من المسارح. كما عين مديرًا للمسرح الفني الملكي لفن الدراما باستوكهولم في منتصف الخمسينيات.. بدأت علاقته بالسينما عام 1945 حيث أخرج فيلمه الأول "صرخة" ويؤمن برجمان أن الإخراج المسرحي قائم على سريان الأحداث التي تنساب من خلالها الشخصيات، كل شخصية لها دور موجه إلى المشاهدين تحاول كل منها أن تكشف عن طبيعتها الشخصية... قال في حديث له عن المسرح لمجلة لونوفيل أوبز فاتور: السينما وسوسة. أما المسرح فهو مهنة رائعة نحقق بها بهجتنا فنحن نقضي من أربع لخمس ساعات يوميًا نكرر الجمل مع الممثلين.

وإذا لم يحدث هذا اليوم فسوف يحدث غدًا أو في الأسبوع القادم فنحن لدينا الوقت. أما السينما فالأمر يختلف فعندما أنجح في إخراج ثلاث دقائق في الفيلم يوميًا فأنني أشعر بالرضا. فالسينما شيء قابض جدًا، ويلزمها الحضور من كافة القوى والمشاعر.

جان بول سارتر (1905-1980)

جان – بول – شارل – إيمار – ليون – أوجين سارتر، ولد في الحادي والعشرين من يونيو عام 1905 في باريس... هو ابن وحيد لعائلة بورجوازية، عمه مهندس حربي وأمه من عائلة أساتذة ومفكرين وهو ابن عم المفكر البير شفايتزر أما والده فقد توفي بعد مولده بأسبوعين بالحمى الصفراء.

في ليسيه لويس الكبير كتب قصتين قصيرتين ثم التحق مع نيزان بالمدرسة العليا حيث شاركا في فريق التمثيل... وتعرف سارتر بكبار الكتاب والمفركين جول رومان وريمون آرون وميرلو بونتي.

درس الفلسفة في ألمانيا خلال الحرب العالمية الثانية حين احتلت ألمانيا النازية فرنسا وانخرط في صفوف المقاومة الفرنسية السرية بعد أن رسب في شهادة الأجريجاسيون في الفلسفة (بينما نجح ريمون آرون وكان أول الدفعة) وعندما دخل سارتر للمرة الثانية التقى بسيمون دي بوفوار التي صارت صديقة له حتى نهاية العمر وجاء ترتيبه الأول وجاء ترتيبها الثانية... بعدها أدى الخدمة العسكرية وهو في السادسة والعشرين.

أثناء الحرب وجد فراغًا سمح له بالكتابة المتواصلة المضنية (12 ساعة في اليوم) على مدى تسعة أشهر أسفرت عن 2000 صفحة نشرت بعنوان "كارنيهات مهزلة الحرب".

في الحادي والعشرين من يونيو أسر سارتر في ألمانيا مع 25 ألف أسير فتعلم الصلابة وانغمس في الواقعية وامتزج بالآخرين ومارس هواية الحكي أمام زملائه ولعب الملاكمة وأخرج مسرحية بمناسبة احتفالات رأس السنة ولم يعد العائش في الفردية والانعزالية كما كان في عام 1930، صار إيجابيًا ومشاركًا... أطلق أسره عام 1941 بفضل شهادة طبية مزيفة.

عند عودته إلى باريس التقى بأندريه جيد وأندريه مالرو، وفي عام 1943 قدم مسرحيته "الذباب" عن أسطورة اليكترا وفيها استدعى فكرة المقاومة، في هذه الأثناء تعرف على البير كامي ونشر "الوجود والعدم" متأثرًا بالفيلسوف هايدجر ثم نشر مسرحية" جلسة سرية" عام 1944 وقدمت على المسرح في العام نفسه.

تبلورت فلسفة الوجودية التي تمزج بين الوجود والحياة وتعطي الإنسان الحق الكامل في الحرية في مقابل الالتزام الكامل بالفعل مع نفسه ومع الآخرين.

كان سارتر هو الملهم لحركة الطلاب في مايو 68 التي ساندها بإيجابية في الصحف والمنصات والشوارع والمصانع والسوربون وشارك في محكمة الفيلسوف البريطاني "برتراندراسل" التي ضمت نخبة من مفكري العالم وهي المحاكمة العلنية التي أدانت الحرب الفيتنامية والجرائم الأمريكية.

اهتم بالصراع الفلسطيني الإسرائيلي وزار المنطقة بما في ذلك مصر فأعلن عن تأييده لبقاء إسرائيل وحق الفلسطينيين في العودة إلى أراضيهم جنبًا إلى جنب الإسرائيليين.

لا أحد يستحق التقدير في حياته، هكذا قال وهو يرفض في عام 1945 بالتحديد وسام الشرف وتقدير الكوليج دي فرانس ويرى دائمًا أن التقدير يفقده حريته وله قول شهير عندما رفض في عام 1964 جائزة نوبل للآداب "لقد جاءتني الفرصة لأول مرة لكي أقول لا".

وفي السنوات الأولى من السبعينيات أصيب سارتر بأزمة صحية أدت إلى شبه عمى كامل، فدخل في سنوات الظلام قبل رحيله بثماني سنوات.

وتوفي في 15 أبريل عام 1980 عن 75 عامًا بمستشفى بروسيه بباريس نتيجة ارتشاح رئوي وبعد أربعة أيام شيع جنازته قرابة خمسين ألفًا من بينهم المحاربين القدامى في حرب الجزائر وأنصار ماوتسي تونج ودفن بمقابر مونبارناس... وفي 14 أبريل عام 1986 توفيت سيمون دي بوفوار.

مسرحياته: باريونا أو ابن الرعد 1940، الذباب 1943، جلسة سرية 1944 (أخرجت للتليفزيون 1965 وقدمت على مسرح بيتس 1977)، المومس الفاضلة 1946، موتى بلا قبور 1948، الأيدي القذرة 1948، الشيطان والإله الطيب 1951، كين 1954، نيكراسوف 1955، سجناء الطونا 1959، الطرواديات 1965.

أرمان سالكرو

ولد بمدينة روون في التاسع من أغسطس عام 1899 وبعد ثلاث سنوات من مولده انتقلت أسرته إلى الهافر حيث مارس الأب مهنته كصيدلي. أراد لابنه أن يرث المهنة والصيدلية ولكن الابن فضل دراسة الطب، ولهذا سافر إلى باريس أو هو لهذا فضل دراسة الطب، لأن الأدب كان قد تمكن منه، وأدب المسرح بصفة خاصة وبالفعل كتب سالاكرو وهو في الحادية والعشرين فكرة مسرحية "الأرض كروية" التي أتمها فيما بعد وأنهى وهو في الرابعة والعشرين أولى مسرحياته المنشورة "محطم الأطباق". ويقرر "سالاكرو" أنه عرف المسرح وهو في الثامنة من عمره عندما شاهد صندوقًا من الكرتون تتحرك بداخله فتاة تؤدي حركات إيمائية غير مفهومة، أخذ بهذا المشهد وصاحبته الرعدة حتى سن متأخرة كلما كان يأخذ مكانه في جنح الظلام داخل قاعات المسرح وخلف كواليسه... وكان قد تعلم من "أوبرا كارمن" و"أوبرا فاوست" اللتين شاهدهما في "أوبرا الهافر" موضوعات ظلت حميمة إلى مسرحه وأبرزها الحياة والحب والموت... كما علمته اضطرابات الهافر التي أدت إلى مصرع المواطنين برصاص البوليس كيف يتعذب الإنسان وكيف يحرم من العدالة...

وفجأة قطع "سالاكرو" دراسته للطب وانقطع لدراسة الفلسفة بالقسم الحر، حتى لا يقيد نفسه بامتحانات وشهادات وعمل صحفيًا تحت التمرين بجريدتي "لومانيتيه" و"انترناسيونال" وفي نهاية عام 1925 وفي ليلة الكريسماس بالتحديد عرضت لأول مرة إحدى مسرحياته وهي "البرج المائل" ولكن الصحافة هاجمته بعنف، فقرر أن يقترب أكثر من المسرح وعمل مخرجًا منفذًا لمدة ثلاث سنوات إلى جوار مكتشفه والمتحمس لفنه "شارل دولان" وفي عام 1930 قدم دولان مسرحيتي سالاكرو "جسر أوروبا" و"باتشولي" ففشلتا فشلاً ذريعًا ولكن دولان لم ييأس ولم ييأس سالاكرو أيضًا، إلى أن أصابت "فندق أطلس" في العام التالي شيئًا من النجاح، دفع سالاكرو إلى توزيع مسرحياته الأخرى على عدد من أصدقائه المخرجين "الحياة الوردية" أخرجها "مشيل سان دونيس" و"المجانين" أخرجها لوي جوفيه... أما نجاحه الحقيقي فقد بدأ مع عرض مسرحية "امرأة حرة" عام 1934،

الأمر الذي شجع "مسرح شانزليزيه" على تقديم "مجهولة آراس" التي قدمتها الكوميدي فرانسيز عام **1949** من إخراج جاستون باتي، وأقدم "مسرح العمل" على تقديم "رجل كالآخرين" التي قدمتها الكوميدي فرانسيز عام **1958** من إخراج جاك دومينيل ولم يكف سالاكرو عن الكتابة ولم تكف المسارح عن تقديم أعماله حتى في سنوات الحرب، ففي سنة **1939** عرضت "قصة الضحك" التي عادت الكوميدي فرانسيز وقدمتها عام **1953**، وكانت قد قدمت له أيضًا في عام **1944** "عرائس الهافر" و"الجندي والساحرة" وقدمت "فرقة جان - لوي بارو ومادلين رينو" باكورة أعمالها عام **1946** مسرحية سالاكرو الشهيرة "ليالي الغضب" وتوالى ظهور أعماله "لماذا أنا لا؟" و"بوف" و"كان الله عليمًا" (**1950**) و"اتجاه ممنوع" و"ضيوف الله" (**1953**) و"المرآة" و"امرأة شريفة جدًا" (**1956**) و"طريق دوران" (**1961**) و""كالأسوار الشائكة" (**1964**) أما فيلمه الوحيد "جمال الشيطان" فقد أخرجه رينيه كلير عام **1950** وقبلها بعامين كان سالا كور قد انتخب رئيسًا للهيئة العالمية للمسرح ورئيسًا شرفيًا لجمعية المؤلفين والملحنين وعضوًا بأكاديمية الجونكور.

فماذا فعل سالاكور... في المسرح؟! نزع مثل معاصيره "جان جيرودو" إلى الجمع بين عناصر المأساة والملهاة في المسرحية الواحدة، وغلف مسرحه مثل "جيرودو" أيضًا بالروح الشعرية والأجواء الشاعرية... ولكنه أثر الأسلوب الساخر والكلمات اللاذعة والعبارات الجارحة على العكس من "جيرودو" الذي عني بأسلوبه إلى حد التأنق وبرؤية متفائلة... ومع هذا فإن جمال الأسلوب ونقاء اللغة وحبكة الصياغة وسلامة الحوار كلها صفات مسرحية متفردة يتمتع بها كلا الكاتبين.

أما مسرح سالاكرو فلا يخلو برغم شاعريته من الجانب الفلسفي والتحليل النفسي والتفسير الاجتماعي ونزعات الشر الإنساني...

ويثير مسرح سالاكرو العديد من القضايا الكونية والمواقف الإنسانية والمشكلات الاجتماعية... فهو يرى أن العلاقة بين الحرية والاختيار علاقة مزدوجة ومتداخلة، ففيها قدر كبير من الحتمية وفيها قدر ما من التقرير ولعل "جسر أوروبا" هي أكثر مسرحياته مناقشة لهذا الموضوع... ويرى سالاكرو أن السعادة مفتقدة لأن الإنسان يجهل سر الحياة، فيقدم بطل مسرحيته "باتشولي" هذا التقديم الغريب، إنه بطل ضعيف لا يعرف شيئًا عن الحياة، ولا يعرف حتى أنه غير سعيد، ولكنه سوف يكتشف ذلك عندما يسعى إلى تحقيق السعادة، ويرى سالاكرو أن أحلام اليقظة وهم وخيال تنم عن القلق والرغبة في تحديد المصير وهو أمر مستحيل، فبطل مسرحيته "فندق أطلس" أقام فندقه وسط الصحراء طمعًا في اكتشاف منجم للنحاس أو بئر للمياه المعدنية، وهو يعيش على هذا الأمل بل يتصور أنه قد تحقق بالفعل لمجرد ملاحظته للرمال الصفراء والمياه الخضراء، ومع هذا لا تيأس صديقته من البقاء معه مفضلة أحلامه النقية على جشع زوجها وأنانيته وواقعيته أيضًا...

جورج شحادة

جورج شحادة واحد من الذين هاجروا إلى "مدينة النور" ليشارك في إضاءة المسرح الفرنسي الحديث وبصفة خاصة المسرح الطليعي... فصمويل بيكيت قادم من ايرلندا وأوجين يونسكو قادم من رومانيا، وناتالي ساروت قادمة من الاتحاد السوفيتي، وأزنور أداموف قادم من بولندا، وفرناندو ارابال قادم من أسبانيا وأندريه شديد قادمة من مصر، وكاتب ياسين قادم من الجزائر وكذلك البير كامي، وطاهر بن جلون قادم من المغرب، وخوزية ترييانا قادم من كوبا أما "جورج شحادة" فهو قادم من مصر ولبنان معًا.

فقد ولد في الإسكندرية عام 1907 وبعد دراسته الابتدائية التي تلقاها في الثغر، رحل إلى بيروت وسط عائلته ليستكمل دراسته الثانوية والجامعية (كلية الحقوق) ثم هاجر إلى فرنسا واستقر في باريس، إلى أن عاد في السنوات الأخيرة إلى بيروت مسئولاً كبيراً في السفارة الفرنسية بالعاصمة اللبنانية...

ويختلف "جورج شحادة" عن كتاب الطليعة في أنه لم ينغمس في اتجاهاتهم الجديد، اتجاه العبث واللامعقول دون أن يبتعد تمامًا عن هذا التيار الذي ميز تلك الكوكبة المميزة من كتاب ما بعد الحرب العالمية الثانية الذين التقطوا الخيط من الكاتبين الكبيرين "البير كامو" الجزائري و"جان - بول سارتر" الفرنسي... ولذلك أطلق على جورج شحادة هذا التعبير: الكاتب المعقول في مسرح اللامعقول.

كتب "جورج شحادة" ست مسرحيات طويلة بدأها عام 1951 بمسرحية "السيد بوبل" رجل الأعمال الشاعر أو الشاعري الذي يرحل من قريته أو يهاجر منها بحثًا عن الاكتشافات والمال والشهرة ولكي يصبح مفخرة قريته أو بلدته أو وطنه .. ولكنه قبل أن يحقق أحلامه وأمانيه وقبل أن يعود إلى أهل قريته الذين يتابعون أخباره وأسفاره ومنجزاته يموت بالسكتة القلبية على ظهر مركب داخل إحدى الموانى.

وفي عام 1954 كتب "جورج شحادة" مسرحته الثانية "أمسية الأمثال" التي تضع الجيل الجديد في مواجهة الجيل القديم ليتضح هذا الصراع التقليدي بين الأجيال، حتى أن أحد شيوخ الجيل الماضي تقبل أحد شباب الجيل الجديد لمجرد أنه رأى فيه شبابه الضائع الذي هرب منه ولا يريد أن يسترجعه.

وجاءت المسرحية الثالثة عام 1956 بعنوان "حكاية فاسكو" ذلك الحلاق الذي يريد أن يجعل من مهنته المحتقرة مهنة فنية لها أصولها وتطورها ولكنه يقتل قبل أن يحقق أحلامه في حرب لا ذنب له في اندلاعها ولا ذنب له في دفع حياته ثمنًا لها.

وفي عام 1959 كتب "شحادة" مسرحيته الرابعة "أزهار البنفسج" وهي "مسرحية علمية" إذا قارناها بما يسمى بالرواية العلمية، فالمسرحية تناقش أزمة الإنسان المعاصر وسط التجارب النووية وسباق التسلح وتهديد القنبلة الذرية فضلاً عن انتشار الزلازل والحرائق والبراكين نتيجة لهذه التجارب المدمرة، والغريب أن أحد هؤلاء العلماء الذين يفكرون في الحرب وليس في السلام يحاول استخلاص مواد مدمرة من أوراق زهرة البنفسج التي خلقت لكي تسعد الناس شكلاً ورائحة... ولكن الرغبة في الحياة تفوق عند هذا العالم الرغبة في الفناء ولذلك يعجب بقتاة صغيرة وجميلة فيهرب معها إلى أعماق الريف، ولكنه ينسى وسط فرحته تأمين معمله الذي ينفجر فيتسرب السم ويصيب الناس الذين يتحولون إلى معادن لا حركة فيها ولا حياة.

وكتب "شحادة" مسرحيته الخامسة "الرحيل" عام 1962 وفيها يقبض على الرجل الذي يستعد للرحيل من بلدته، فقد تحركت القضية المتهم فيها بقتل محبوبته بسبب الشك والغيرة بعد أن ثبتت إدانته بشهادة ببغاء تتكلم اللغة البرتغالية.

أما مسرحية "شحادة" السادسة والأخيرة، فتحتاج إلى تلخيص مفصل لما لها من أهمية في "مسرح شحادة" كله ولأنها حظيت باهتمام كتابنا ومخرجينا بعد أن نشرت ترجمتها الفصحى مع مقدمة مستفيضة في كتاب أصدرته "دار المعارف" بمصر عام 1969...

فقد قدمتها بالفصحى "تجارة عين شمس" ثم منتخب جامعة عين شمس وقدمتها باعدادين وتمصيرين مختلفين مسارح الثقافة الجماهيرية النموذجية والمحلية وقدمتها إذاعة البرنامج الثاني والعام وقدمها أخيراً المسرح القومي بالعامية المصرية ولكن بمواقعها وأحداثها وشخصياتها وأسمائها دون إعداد أو تمصير.

ومسرحية "شحادة" السادسة "مهاجر بريسبان" تدور أحداثها عام 1925 بقرية بلفنتو إحدى قرى جزيرة صقلية حيث يصل في أثناء الليل مهاجر ينشد العودة إلى بلدته...

يقله الحوذي الوحيد في القرية والذي ينشغل عن زبائنه بالتحدث إلى "كوكو" حصانه الذي يجر العربة... ولذلك لا نسمع صوت المهاجر على الإطلاق طوال المشهد الأول، وكذلك لا نسمعه فيما بعد... ففي المشهد الثاني يجتمع العمدة وسكرتيره لدعوة أهل القرية للتعرف على جثة رجل وجد ميتًا في الساحة الكبيرة وبعد أن يعلق السكرتير صورة الرجل على الشجرة الضخمة يدعو نساء القرية أولاً لمشاهدة الصورة ويختار في البداية أجمل ثلاثة من النساء، ربما كن على علاقة في شبابهن بهذا الرجل... وعندما يدركن مقصد السكرتير يثرن عليه ويعنفنه أبشع تعنيف...

ويستدعي العمدة بعد ذلك كلاً من السنيور سكارا وبيكا وباربي أزواج النساء الثلاث... ولكن الحارس يطلع الرجال الثلاثة على سر استدعاء العمدة لهم، فالعمدة يعتقد أن الرجل الميت كان على علاقة بزوجة واحد منهم وأن هذه العلاقة أدت إلى إنجاب طفل غير شرعي وأن الرجل واسمه جالار ما عاد إلا ليرى ابنه، ولكنه مات بالسكتة القلبية فور وصوله... وهنا يثور الرجال الثلاثة لكرامتهم ويتوعدون السكرتير الذي أهان زوجاتهم... وما أن يصل السكرتير حتى يهددوه ويدخلون معه في عراك... ولكن السكرتير لكي ينقذ نفسه يكشف لهم عن السر الذي يسكتهم جميعًا: لقد عثر مع المهاجر الميت على كيس كبير مليء بالنقود... وقرر العمدة أن يعطي المبلغ لابن هذا الرجل إذا ما ظهر...

وهنا يتجه الرجال الثلاثة إلى زوجاتهم لمناقشة الأمر... فنرى أولاً بيكا وزوجته روزا... أنه يشك فيها ويحاول أن يجبرها على الاعتراف بعلاقتها القديمة بهذا المهاجر... وقبل أن يحتدم النقاش ويصل إلى درجة الغليان تستطيع روزا أن تهز قلب زوجها الثائر لكرامته فتذكره بابنه الغائب وبعفتها التي هي حديث الجميع.

ثم نرى بعد ذلك سكارا وزوجته لورا... إنه يشك فيها هو الآخر ويتهمها بأن لها علاقة سابقة بالقتيل الثري نتج عنها هذا الصبي الذي كان يعتقد حتى الآن أنه ابنه الشرعي، ويفترق الزوجان في النهاية بعد خلاف لا ينتهي.

وأخيراً نشاهد باربي وزوجته ماريا... أن هذا اللقاء الثالث يختلف عن سابقيه... فباربي بدلاً من أن يعنف زوجته كما فعل صديقاه، يحاول أن يقنعها بالاشتراك معه في لعبة قذرة... هذه اللعبة القذرة تتمثل في أن يذهبا معًا إلى العمدة ويعترفا أمامه بأن أحد أبنائهما هو ابن جالار الثري... وذلك لكي يفوزا بالمبلغ الكبير الذي تركه الرجل... ولكن ماريا تنزعج لهذه الفكرة الدنيئة وتحاول أن ترفضها في بادئ الأمر ولكن زوجها يتوسل إليها ويصر على ذلك، وأمام هذا التوسل وذلك الإصرار تصيح ماريا بأعلى صوتها رغبة منها في أن تفضح لعبته أمام الناس... غير أن الزوج خجلاً من موقفه وخشبة من الفضيحة ينتزع سكينًا حادة كان سكارا قد غمدها في صورة المهاجر المعلقة على جذع الشجرة ويغمدها في صدر زوجته التي تسقط صريعة في الحال. وطوال هذا المشهد يكون بيكا مختفيًا وراء الشجرة يسمع كل ما يجري ويرى كل ما يدور...

وإمعانًا من باربي في أداء دوره حتى يحصل على المال وحتى تخف عقوبة جريمته يدعو العمدة والسكرتير وأهل القرية جميعًا ليشاهدوا زوجته القتيلة... ثم يتظاهر أمامهم بأنه قتلها ليثأر لكرامته وليمسح العار الذي ألحقته به بعد أن باعت جسدها للمهاجر الثري وأنجبت منه طفلاً كان يعتقد أنه ابنه الشرعي...

وهنا يلعن أهل القرية "تلك الزوجة الخائنة" ويحمدون للزوج الشريف، شجاعته وشهامته وينظر إليه المسنون من رجال القرية على أنه قديس لابد من حمايته والدفاع عنه.

ويذهب العمدة إلى باربي ناصحًا إياه بأن يسلم نفسه للبوليس قبل أن يقبض عليه ويعتبر هاربًا... ويتهيأ باربي للذهاب إلى مقر البوليس ولكنه يتوقف برهة لوداع صديقيه سكارا وبيكا... أما الأول فلأنه لا يعرف الحقيقة، يودعه بحرارة، وأما الثاني فلأنه يعرف الحقيقة لا يكتفي بألا يودعه، ولكنه يلحق به وقد قرر أن يخلص بلفنتو من شرفه الزائف وأن يأخذ بثأر ماريا المسكينة، ضحية هذا الرجل الحقير.

وفي المشهد الأخير يصل إلى القرية مهاجر جديد يقله ذلك الحوذي العجوز الذي ينسى زبائنه لانشغاله الدائم بحصانه "كوكو" فيجيء بهم جميعًا إلى هذه القرية الجميلة "بلفنتو" حتى وأن لم تكن هي القرية التي يودون الذهاب إليها...

وهكذا نعرف أن جالار المهاجر الأول القادم من بريسبان في أقاصي استراليا لم يكن يقصد بلفنتو ولكنه طلب إلى الحوذى أن يوصله إلى كورليتو قريته الأصلية... فجاء به إلى بلفنتو حيث مات غريبًا وحيث تسبب في قتل امرأة برئية وفي جريمة أخرى على وشك الوقوع.

أما المهاجر الجديد فما أن يصل إلى بلفنتو حتى يدرك أنها ليست قريته فيطلب من الحوذي أن يوصله على الفور إلى بلكريدي أو يعود به مرة أخرى من حيث جاء.

ونلاحظ أن عناصر أو صفات أو ملامح أو مواقف تتكرر في كل مسرحيات "شحادة" فتشكل سمة من سمات هذا المسرح المتفرد والمتميز معًا، رغم انتمائه في المقام الأول من قريب أو بعيد إلى مسرح العبث واللامعقول وأن كان يطلق عليه وعلى صاحبه "الكاتب المعقول في مسرح اللامعقول".

نلاحظ أولاً أن الشخصيات الرئيسية مهاجرة من بلادها إلى بلاد أخرى غالبًا ما تموت فيها غريبة ومغتربة، فبوبل بطل مسرحية "السيد بوبل" يموت في جزيرة نائية، وأرجنجورج بطل مسرحية "أمسية الأمثال" يموت مقتولاً فوق قمة جبل "الماسات الأربع" بعيدًا عن موطنه وفاسكو بطل مسرحية "حكاية فاسكو" يموت بعيدًا عن أرضه في أرض الأعداء أثناء الحرب، وكوفمان بطل مسرحية "الرحيل" يحكم عليه بالقتل لأنه قتل امرأة بدافع الشك والغيرة، وجالار بطل مسرحية "مهاجر بريسبان" يموت في قرية غير قريته بالسكتة القلبية... كلهم يموتون غرباء ومهاجرين مثلما هو غريب ومهاجر أيضًا "جورج شحادة" نفسه.

وملاحظة أخرى متصلة بهذه الملاحظة الأولى أن مسرحياته جميعًا لا تخلو من القتل أو التهديد بالقتل أو تنفيذ حكم القتل، وكذلك لا تخلو مسرحية من الشك والغيرة والاتهام بالخيانة والغدر.

ثم ملاحظة ثالثة متصلة هي الأخرى بالملاحظتين السابقتين هي أن مواقع الأحداث تدور جميعًا في الخلاء وسط المساحات الشاسعة وبين أحضان الطبيعة بعيدًا عن الغرف المغلقة والبنايات الشاهقة والشوارع المزدحمة والمركبات المكتظة.

فالأحداث تقع وتدور في القرى والجزر والبحار والمواني والحدائق والحقول وقمم الجبال وأرض الميدان وهكذا... بوبل مثلاً يلجأ إلى جزيرة نائية عبر البحر العميق، وأرجنجورج يصعد قمة الجبل الشاهق، وفاسكو يخترق ساحة القتال الشاسعة المليئة بالألغام والأسلاك الشائكة، وكوفمان يهرب إلى الريف تاركًا بنسيون أزهار البنفسج وكريستوف يرحل إلى بلد بعيد لا يعرف أين هو وجالار يعود من بريسبان الاسترالية إلى قريته الصغيرة الجميلة بصقلية..

ولأن "شحادة" قد حدد الأماكن الطبيعية مسرحًا لإبطاله فقد كان لابد وأن يشرك معهم الحيوانات والطيور والزهور أيضًا بحيث تلعب أدوارًا لا تقل أهمية عن أدوار الشخصيات الإنسانية ففي "السيد بوبل" نرى اكسسيور الكلب وفي أمسية الأمثال نشاهد كلب صيد يدعي أكس وفي حكاية فاسكو غربان وفي أزهار البنفسج دجاج وديكة، وفي الرحيل ببغاء وفي مهاجر بريسيان كوكو الحصان.

ولعلنا نلاحظ بعد ذلك أن عناوين مسرحياته قد ركزت جميعًا إما على اسم إنسان "بوبل وفاسكو" أو على اسم بلد "بريسبان" أو على اسم زهرة "البنفسج" أو على توقيت زمني "أمسية" أو على توقيت فعلي "الرحيل".

وأخيرًا نلاحظ أن زمن الأحداث قديم في كل المسرحيات وأن كانت الأحداث ذاتها تنطبق على عصر "شحادة" وعصرنا أيضًا... فالرحيل تدور أحداثها عام 1850 وأزهار البنفسج تقع أحداثها عام 1900، ومهاجر بريسبان تعود أحداثها إلى عام 1925، وكذلك المسرحيات الثلاثة الأخرى السيد بوبل وحكاية فاسكو وأمسية الأمثال لأن الجو نفسه يوحي بذلك ولأنه لم يحدد تاريخًا معاصرًا أو حديثًا تجري فيه الأحداث.

أما شاعرية شحادة فلا تكاد تتحول إلى ملاحظة لأنها تدخل في صميم أسلوبه سواء جاء على شكل حوار فردي أو ثنائي أو جماعي وسواء جاء على شكل ملاحظات للإخراج داخل الأقواس... فشحادة شاعر قبل أن يكون كاتبًا مسرحيًا أصدر عددًا من الدواوين ولكنه أراد أن يوظف شعره وشاعريته في المسرح، لأن الشعر المجرد إذا كان روحًا أو تعبيرًا عن روح صاحبه فلابد من أن تحل هذه الروح في جسد وأكثر الأجساد الأدبية والفنية ملائمة لهذه الروح هو المسرح...

ومن هنا لا يمكن أن نقول أن "مسرح شحادة" مسرحًا شعريًا لأنه غير مكتوب بالشعر الخالص المقفي أو المرسل، ولكنه مسرح شاعري لمفكر أو فيلسوف جاء من الشرق بحكمه وحكمته إلى الغرب بتطوره وحضارته فأذاب الكل في واحد وليس الواحد في الكل وخرج بمفهوم خاص ومذاق خاص وإحساس خاص وشكل خاص وزيادة.

سيد درويش

بلغ عدد المسرحيات التي لحنها سيد درويش 28 مسرحية وهو عدد لم يكن يذكر من قبل، فقد قام ناصر فرغلي وحميدة عبد الله بدراسة تراثه وخرجا بهذه الحقائق التي تعلن لأول مرة.

أما المسرحيات فهي: فيروز شاه لفرقة جورج أبيض (يوليو 1918)، الهواري لجورج أبيض (أغسطس 1918)، ولو (فبراير 1919)، وقولوا له (مايو 1919)، واش (يونيو 1919)، وكله مرك (أكتوبر 1919)، ورن (نوفمبر 1919) لفرقة نجيب الريحاني... ولسه (أكتوبر 1919)، ومرحب (ديسمبر 1919)، وأحلاهم (فبراير 1920)، وقلنا له (مايو 1920)، وراحت عليك (أغسطس 1920)، وام 44 (فبراير 1922)، والبربري في الجيه (أبريل 1923)، والهلال (يوليو 1923)، والانتخابات (يوليو 1923)، واللي فيهم (1923) لفرقة علي الكسار، وكلها يومين (فبراير 1920)، وكليوباترة (فبراير 1922) لفرقة منيرة المهدية، وهدى (يناير 1921)، وعبد الرحمن الناصر (يناير 1922)، والدرة (يوليو 1923) لفرقة عكاشة وشهر زاد (يونيه 1921)، والباروكة (نوفمبر 1921)، والعبرة (ديسمبر 1921) لفرقته مع عمر وصفي، والطاحونة الحمراء (ديسمبر 1922) لفرقته مع بديع خيري.

إنه عرض رائع يجسد قلب العاشق المكسور فوق جواد الشعر الصافي، كما قال النقاد ليلة افتتاح مهرجان افينيون في الثامن عشر من يوليو.

أول مونو دراما نسائية في الأردن قضية المرأة في المجتمع العربي هي محور مسرحية "القشة" تأليف فاروق محمد وإخراج د. عوني كرومي وتمثيل مجد القصص التي تقف على خشبة المسرح وحدها لتقدم أول مرة مونو دراما نسائية في الأردن.

ولد سيد درويش في كوم الشقافة بالإسكندرية عام 1893 وتوفى في القاهرة عام 1923... عاش ثلاثين عامًا فقط ومع هذا لقب بالشيخ سيد درويش... سافر إلى حلب ونهل من الموسيقى وكبار الموسيقيين هناك ليعود محملاً بالموشحات، مضيفًا إليها بعد أن تدرب على تجويد قراءة القرآن الكريم، وقدم الطقطوقة فسجل بصوته 3 طقاطيق... وهو صاحب لحن "بلادي بلادي" الذي أصبح نشيدًا وطنيًا لمصر.

عزيز عيد

هو مؤسس النهضة المسرحية في مصر الفنان المخرج عزيز عيد... ومن صفات عزيز عيد الشخصية كما تقول تلميذته وزوجته الفنانة فاطمة رشدي، إنه كان بسيط المظهر، طبيعيًا بلا كلفة، في عينيه بريق يدل على حيوية دافقة وذكاء حاد...

وقال عنه فتوح نشاطي كان عزيز عيد لا يباري في الأدوار الكوميدية فقد كان يجمع إلى خفة الروح حضورًا فكاهيًا من الطراز الأول ونبوغًا طبيعيًا أخاذًا...

والمعروف عن عزيز عيد أنه كان إلى جانب الإخراج يترجم ويمصر مسرحيات الفودفيل الفرنسية بصفة خاصة، كما كان يقوم ببطولة عدد من مسرحياته وخاصة أمام فاطمة رشدي وكان يضم إلى فرقه المختلفة كلما كون فرقة جديدة أحمد علام واستيفان روستي وأمينة رزق...

أنضم عزيز عيد إلى فرقة رمسيس التي أنشأها يوسف وهبي، ولكنه ما لبث أن اختلف معه وانسحب هو وفاطمة رشدي بعد مسرحية "النسر الصغير"، أما حياة عزيز عيد ورحلته مع المسرح فلصيقتان... ولد بكفر الشيخ لأب تاجر عصفت به التجارة وكان من أصل لبناني ومع هذا درس عزيز عيد بمدارس الفرير بطنطا وأكمل دراسته في بيروت وعاد ليعين في البنك الزراعي زميلاً لنجيب الريحاني، وطردا معًا متلبسين بالتمثيل أثناء العمل...

أنضم عزيز عيد إلى فرقة القرداحي عام 1904 وهو في الثامنة عشر من عمره... وكان السوريون قد أنشئوا عددًا من الفرق في مصر، فإلى جانب القرداحي عمل إسكندر فرح وأبو خليل القباني...

عمل عزيز عيد مع الشيخ سلامة حجازي ثم مع الشيخ أحمد الشامي وأخرج لفرقته مسرحية (30 يوم في السجن) التي ترجمها توفيق الريحاني شقيق نجيب الريحاني...

كون عزيز عيد أول فرقة مصرية للتمثيل باللغة الفرنسية ضم إليها بشارة واكيم ونجحت نجاحًا كبيرًا، ولكن الحنين إلى التمثيل بالعامية العربية والفصحى أيضًا عاوده مرة أخرى، فكون فرقة الشانزليزيه بالفجالة حشد لها نجوم التمثيل وقتها مضافًا إليهم أمين عطا الله...

حقق عزيز عيد أمله الفني الكبير بإخراج أوبريت العشرة الطيبة التي مولها الريحاني بعد نجاحه في شخصية كشكش بك وألف أزجالها وأغانيها بديع خيري ولحنها الشيخ سيد درويش...

تزوج عزيز عيد من فاطمة رشدي وواصلاً معًا رحلة الكفاح والمسرح بعد أن أنجبا وحيدتهما عزيزة، حتى حل عام 1923 فاختلفا وانفصلا وإن ظلا صديقين.. بعدها أنضم عزيز عيد إلى الفرقة القومية التي أنشئت وقتها ولكنه استقال منها وتوفي بعد ذلك بقليل.

محمد تيمور

يعتبر محمد تيمور من الرواد الأوائل.. كتب المقال والقصة والرواية والشعر والخواطر والمسرح وجمع بين النقد والتمثيل واختار لمسرحه الجانب الواقعي لصميم المشاكل الاجتماعية...

يرتفع الستار على ميلاد محمد تيمور في درب سعادة بالقاهرة عام 1892 ونال شهادة البكالوريا من المدرسة الخديوية الثانوية ثم سافر إلى فرنسا لدراسة الحقوق وهناك أمضى ثلاث سنوات أقبل فيها على الفنون والآداب ينهل منها وعند عودته في الأجازة حالت الحرب العالمية الأولى عام 1914 دون عودته لإتمام دراسته...

الفصل الأول: للمسرح دور هام في حياة ممد تيمور فقد شغف به صغيراً عندما كان يتردد على جوق الشيخ سلامة حجازي لمشاهدة رواياته وراح محمد تيمور يؤلف فرقًا تمثيلية عائلية كان هو بطلها ومؤلفها واتخذ من بهو قصر والده أحمد تيمور مسرحًا ومن أخيه محمود تيمور وأصدقائه وخدمه أفرادًا لفرقته وكان يمثل مشاهد طريفة وفي هذه الأثناء أصدر صحيفة لمن؟ ويحررها بنفسه مع أشقائه...

الفصل الثاني: في باريس كانت الحجرة التي يسكنها محمد تيمور تطل على مسرح الأوديون فكان لا يتخلف ليلة واحدة عن ارتياد المسارح وأعجب بالنهضة التي عايشها وكان يراسل شقيقه محمود تيمور ويصف له حفلة مسرحية حضرها: "جلست انظر تارة للناس وطورًا للمكان فإذا بالناس لا تسمع منهم ذلك اللغط الذي يصم آذاننا في دار التمثيل العربي رأيت الناس أعلى التياترو لا ينطقون ببنت شفة كأن على رأسهم الطير فأين قزقزة اللب وأين دخان السجاير المصرية وأين صهيل جماعة أعلى التياترو في دار التمثيل العربي؟".

ويكتب عن انطباعاته وأمنياته أن توجد نهضة مسرحية بمصر تعبر عن المجتمع المصري بعيدًا عن الاقتباس والترجمة.

الفصل الثالث: عند عودة محمد تيمور من فرنسا شغل بحياة المسرح في مصر وتكونت جمعية أنصار التمثيل التي أسسها محمد عبد الرحيم المدرس بالمدرسة السعيدية وانضم إليها وشارك في تمثيل روايات متنوعة أهمها مسرحية "هملت" لشكسبير وقام بدور سيف الدين في مسرحية "عزة بنت الخليفة" تأليف إبراهيم رمزي التي مثلتها الجمعية الخيرية الإسلامية على مسرح دار الأوبرا وشاهدها السلطان حسين كامل سلطان مصر ومثل محمد تيمور دور "المركيز" في مسرحية "العرائس" التي عربها إسماعيل وهبي المحامي...

كتب للمسرح "العصفور في القفص"، وهي كوميديا انتقادية قدمتها فرقة عبد الرحمن رشدي على مسرح برنتانيا ومثل فيها عمر وصفي، أحمد علام، سليمان نجيب، وغيرهم عرضت في أول مارس 1918 واتبعها بمسرحية عبد الستار الهندي وهي كوميديا مصرية قدمتها فرقة عزيز عيد وفرقة منيرة المهدية ومثل فيها عزيز عيد، أحمد فهيم، زكي طليمات، حسن فايق، روز اليوسف وغيرهم على مسرح دار التمثيل العربي في ديسمبر 1918 كما كتب مسرحية "العشرة الطيبة" التي وضع أزجالها بديع خيري ولحنها سيد درويش وقدمتها فرقة الكازينو دي باري ومثلها زكي مراد، استيفان روستي، منسي فهمي، مختار عثمان، عباس فارس، روز اليوسف علي مسرح الأزبكية في 11 مارس 1920 وقدمها فيما بعد نجيب الريحاني على مسرحه وكتب مسرحية "الهادية" وهي كوميديا قدمتها فرقة ترقية التمثيل العربي عكاشة وشركاه ومثلها أحمد فهمي، بشارة واكيم، عبد العزيز خليل، روز اليوسف على مسرح الأزبكية في 6 أبريل 1921...وصدر لمحمد تيمور ثلاثة مجلدات تضم مختلف أعماله الأدبية:

ويسدل الستار على حياة محمد تيمور في ريعان شبابه بوفاته يوم 24 فبراير عام 1921 فكان مصاب الأدب في فقده ومصاب المسرح فيه فقد كان محمد تيمور بحق أمير المسرح المصري...

محمود تيمور

مسرح محمود تيمور يعالج موضوعات تعد امتدادًا لمنهجه القصصي الذي يعتمد على التحليل النفسي لأبطاله، ويتتبع الدوافع الكامنة التي تحرك السلوك والمشاعر بقصد استجلاء الشخصية وإبراز الخواص الإنسانية...

يرتفع الستار على ميلاد محمود تيمور في درب سعادة بالقاهرة في 16 يونيه عام 1894 ونشأته في أسرة من الأدباء فوالده العلامة المحقق أحمد تيمور وعمته الشاعرة عائشة التيمورية وأخوه الأديب القصصي والمسرحي محمد تيمور...

تلقى محمود تيمور تعليمه الابتدائي والثانوي، ونال شهادة البكالوريا ودخل مدرسة الزراعة العليا ومكث فيها سنتين وقطع عليه مرض التيفود الدراسة نهائيًا...

عمل بإحدى الوظائف بوزارة الحقانية "العدل"، ووزارة الخارجية لسنة واحدة، بدا برنامجًا ثقافيًا وكانت مكتبة والده التي تحوي أكثر من أربعين ألف كتاب ما بين مطبوع ومخطوط – النافذة التي أطل منها على ثقافة العالم ويقول محمود تيمور "فوالدي جدير أن يكون قد أورثني مؤهلات الكتابة، وقد تعهدني منذ النشأة وحبب إلي المطالعة والتأليف"، وكانت أولى قراءاته كتاب "ألف ليلة وليلة" الذي ترك في نفسه أثرًا واضحًا في إذكاء موهبته في التأليف القصصي والمسرحي...

وفي كتابه طلائع المسرح العربي كتب محمود تيمور: "لا استطيع أن أنسى الليلة الأولى التي دخلت فيها المسرح كنت في السابعة من عمري وشهدت رواية توسكا التي ترجمها إسماعيل عاصم ومثلتها فرقة الهواة على التياترو المصري، الذي استأجره إسكندر فرح في الموقع الذي تشغله سينما أولمبيا، وكأن المجتمع ينظر إلى المسرح ببعض الاستخفاف، رغم ذلك أحببت المسرح، ويرجع حبي له إلى شقيقي محمد تيمور الذي يكبرني بعامين وقد قمنا في حديقة منزلنا بعمل مسرح من ملاءات السرير وقد قدمنا بعض المشاهد التمثيلية مع أبناء الحي إلى أن سافر محمد تيمور إلى فرنسا لدراسة الطب، لكنه ظل ثلاث سنوات ينهل من موارد الفنون والآداب في مستواها الرفيع وخاصة المسرح....".

ومحمود تيمور من أبرز الكتاب في الفترة المسرحية من 46 إلى 1954 فقد قدمت الفرقة المصرية من أعماله حواء الخالدة، اليوم خمر، المزيفون، ومثلت له فرقة المسرح الحديث: ابن جلا، كدب في كدب، ومسرحيتين من فصل واحد هما: المنقذة، الصعلوك... وأخرج مسرحياته زكي طليمات وفتوح نشاطي ونبيل الألفي...

وكانت بواكير أعمال محمود تيمور المسرحية: عروس النيل، جواهر.... قد ظهرتا على مسرح أوبرا ملك، في أوائل الأربعينيات...

وفي يونيه 1942 شكلت لجنة من بين أعضائها د. محمد صلاح الدين، توفيق الحكيم، محمود تيمور، محمد عبد الوهاب، نجيب الريحاني، يوسف وهبي، زكي طليمات، أحمد علام، فؤاد رشيد، محمد الشريف لإعادة تكوين الفرقة القومية على أسس فنية ودراسة جديدة وأن تضم الفرقة شعبتين شعبة تمثيلية وأخرى غنائية وأقرت تشجيع التأليف المسرحي...

وتذخر مؤلفات محمود تيمور بالأعمال المسرحية فقد كتب إحدى وعشرين مسرحية يضمها ستة عشر كتابًا هي: ثلاث مسرحيات، الصعلوك، أبو شوشة، الموكب، 1936، عروس النيل 1941، عوالي 1942، سهاد أو اللحن التائه 1942، المخبأ رقم 13 عام 1942، المنقذة وحفلة شاي 1942، قنابل 1943، حواء الخالدة 1945، اليوم خمر 1949، ابن جلا 1951، المزيفون 1953، كذب في كذب 1953، أشطر من إبليس 1953، صقر قريش 1956، خمسة وخميسة ثلاث مسرحيات باللغة العامية – الصعلوك، أبو شوشة، الموكب، 1963، طارق الأندلسي 1973.

وكتابان في الدراسات المسرحية هما: دراسات في القصة والمسرح، طلائع المسرح العربي، 1963.

عين محمود تيمور عضوًا بمجمع اللغة العربية عام 1950، وعضوًا بالمجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية عام 1956. ألف أكثر من 57 كتابًا في القصة القصيرة والرواية والمسرحية وأدب الرحلات والصور والخواطر والتراجم والدراسات الأدبية واللغوية... قدمت معظم أعماله في الإذاعة والتليفزيون والسينما والمسرح وترجمت إلى معظم اللغات العالمية.

منحته الدولة وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى تكريمًا لأدبه وتقديرًا لفنه عام 1962 ونال جائزة الدولة التقديرية في الآداب عام 1963. ويسدل الستار على حياته عندما كان في لوزان بسويسرا للاستشفاء وتوفى يوم 25 أغسطس عام 1973 بعد أن أثرى حياتنا الثقافية بما قدم من نماذج إنسانية وأدب رفيع.

علي أحمد باكثير

في عام 1940 تقاسم علي أحمد باكثير ونجيب محفوظ جائزة قوت القلوب الدمرداشية الأول عن مسرحية "إخناتون ونفرتيتي" والثاني عن رواية "رادوبيس"... بعدها نال الأخير ما استحقه من شهرة وتقدير بينما الأول ظلم ولم ينل الشهرة الواجبة، ذلك أن باكثير بعد مجيئه من حضرموت إلى مصر استمر في إنتاجه غير عابئ بالجوائز أو الكتابات والأخبار والشهرة وما إلى ذلك فقد ترجم مسرحية "روميو وجوليت" إلى الشعر المرسل لأول مرة بعدها كتب روايته الشهيرة "وإسلاماه" تاركًا المسرح مؤقتًا ليعود إليه بقوة فكتب "سر الحاكم بأمر الله" و"السلسلة والغفران" و"أبو دلامة مضحك الخليفة" وكتب باكثير مسرحيتين اجتماعيتين هما: الدكتور حازم، والدنيا فوضى، ثم عاد إلى طريقته في كتابة ما يمكن تسميته بالمسرح التاريخي فكتب الفرعون الموعود واقتبس عن شكسبير شيلوك الجديد، ثم عودة الفردوس ومأساة أوديب وإمبراطورية في المزاد أما بعد الثورة فقد كتب باكثير مسرحيته الشهيرة سر شهر زاد ومسمار جحا وشعب الله المختار ولا ينبغي أن ننسى كتابه الهام فن المسرحية الذي وضع فيه كل تجربته المسرحية. وتوفي على أحمد باكثير في 18 مارس 1969.

عبد الرحمن الشرقاوي

كان واحدًا من أبرز الكتاب في مصر ترك إنتاجًا متنوعًا في فنون الأدب المتعددة، الرواية والقصة القصيرة والقصائد الشعرية والمسرح الشعري وفن السيرة وعاش واهبًا قلمه الحر للنضال معبئًا المشاعر ضد أعداء العرب وضد الظلم والطغيان مستلهمًا التاريخ مصورًا البطولات العربية والإسلامية لتكون سندًا ودفعًا لأمتنا في سيرها إلى الأمام وكان حريصًا على التصدي لتزييف الواقع من خلال إصراره على ترسيخ قيم ومبادئ الحرية والعدل الاجتماعي عبر أعماله الشهيرة التي قدمها إلى المكتبة العربية على امتداد ثلاثة قرون وما يزيد من عام 1952 حتى عام 1987...

قدم الشرقاوي مسرحيات شعرية ذائعة الصيت لعل أبرزها على الإطلاق "الفتى مهران" و"الحسين ثائرًا" و"الحسين شهيدًا" و"جميلة".

فاطمة رشدي

أعظم الممثلات التي عرفتها خشبة المسرح العربي، عاصرت عمالقة الفن والأدب وتألقت بينهم.. من أجلها كتب أحمد شوقي، مصرع كليوباترة ومجنون ليلي وعلي بك الكبير وأميرة الأندلس، قدمت مجموعة ضخمة من المسرحيات العالمية والعربية أطلقوا عليها اسم "سارة برنار- الشرق"، تقول فاطمة رشدي عن البداية أنها وقفت على خشبة المسرح في سن العاشرة عندما قدمت أغنية سيد درويش الشهيرة "طلعت يا محلى نورها" وكان سيد درويش يحضر العرض وأعجب بها وأعطاها عشرة جنيهات وطلب منها أن تسافر معه فورًا إلى القاهرة لتعمل هناك وعملت مع الريحاني قبل أن تلتحق بفرقة رمسيس وعن قصتها مع عزيز عيد وزواجها منه فأنها تعتبر أن أهم حدث في حياتها عندما تعرفت عليه من خلال إبراهيم المصري ومحمد تيمور وقد أوصلها عزيز عيد إلى فرقة يوسف وهبي وأسند إليها دورًا في مسرحية المجنون ونجحت المسرحية نجاحًا كبيرًا ثم جاء دورها في غادة الكاميليا والذي صعد باسمها عاليًا.

رشاد رشدي

صاحب القلم الرشيق الذي خلط الأدب بالسياسة والمسرحية بالمقالة والماضي بالحاضر والفكر بالفن والحب بالحياة فأجاد على مختلف الساحات العلمية والفنية والثقافية كأستاذ جامعة وكاتب مسرحي وروائي، شاءت ظروفه أن يظهر على مسرح الحياة المصرية فكان ضمن القلة القليلة جدًا الذين استطاعوا التأثير في حياتنا الثقافية بدراساته النقدية سلبًا أو إيجابًا تلك الدراسات التي وضعها من خلال تصوره حول قراءة الأدب الناضج وكيف يعين على النضوج وكيف أن النقد الذي يوجه إلى الأعمال الأدبية يقوم في معظمه على انطباعات الناقد حول العمل الفني وليس عن دراسة العمل الفني وتحليله وأشتهر د. رشاد رشدي برؤيته النقدية حول قضية "الفن واللافن" التي يؤكد من خلالها على أن الفن شيء والحياة شيء آخر وأن قيمة العمل الفني تنبع من ذاته وليس من خارجه وأن كان الفن يعبر عن شيء فهو يعبر عن ذاته متأثرًا في رؤيته بنظرية النقد الحديث في القرن العشرين.

يوسف إدريس

لا يعرف لغة الحقائق المنمقة "الحقيقة في مسرحياته وقصصه ورواياته تنطلق كالرصاص، عابرة للنوافذ الاصطناعية ومستقرة في العقل ولاشك أنه يمثل قيمة فكرية كبيرة في عالمنا العربي، ألا وهي قيمة المواجهة والمصارحة والتحديث" ترجمت معظم أعماله إلى أكثر من 24 لغة عالمية وتناولت أكثر من 90 رسالة ماجستير ودكتوراة هذه الأعمال بالنقد والتحليل وكشف التحديث بين صفحاتها" ومن منا لا يتذكر "النداهة" و"الحرام" و"الفرافير" و"ملك القطن" و"مملكة فرحات" و"البهلوان" إنه د. يوسف إدريس المفكر والقصصي والمسرحي" ولد يوسف إدريس في الشرقية عام 1927 وتخرج في كلية الطب عام 1951 ثم عمل في قصر العيني وصحة القاهرة ووزارة الإرشاد ثم في المؤتمر الإسلامي وسجن واعتقل أربع مرات قبل الثورة بسبب اشتراكه في الحركات الوطنية" كتب أول مسرحية له في عام 1957 وكانت جمهورية فرحات واستطاع أن يتجاوز تقليد النموذج الغربي راعيًا للتراث القومي ولذا فقد قدم نموذجًا جديدًا في الإبداع له خصوصياته واستطاع أن يعالج في مسرحياته المشكلة السياسية متمثلة في العلاقة بين الحاكم والأفراد وقد طرح في القصة القصيرة الكثير من المشكلات الاجتماعية وعرف كمبدع في كتابة القصص حتى أن البعض لقبه بتشيكوف العرب لواقعيته الحميمة الملتصقة بقضايا الناس ومشاعرهم وآلامهم أنه بحق أحد القصاصين والمسرحيين العرب الكبار الذين لعبوا دورًا هامًا في صياغة القصة العربية وصياغة الوجدان العربي حتى أنه أصبح بمثابة المدرسة التي تخرج مئات الكتاب لما ينطبع في أدبنا من ملامح كتاباته.

يوسف إدريس ذلك المستفز، المستفز من أجل القيم والمبادئ، هو الذي أطلق صيحته الشهيرة "أهمية أن نتثقف يا ناس" وهو الذي فسر عدم مبالاة الشعب المصري بعدم خلو البال وهو الذي أدرك في مرحلته الأدبية الأخيرة بعد مشواره في القصة القصيرة والرواية ومشواره في المسرح، إن الإبداع يصل إلى الناس بصعوبة وبعد رموز وفك لهذه الرموز، فلجأ إلى المقال ليقول كل ما عنده بطريقة مباشرة وإن بدأ في كثير من الأحيان وكأنه يكتب في إحدى جرائد المعارضة الحادة والعنيفة على الرغم من أنه كان يكتب في الجريدة الرسمية الأهرام...

كل همه كانت مصر، وكل همه كان شعب مصر، وكان كثيراً ما يهتم بالأمة العربية حاضرها ومستقبلها، وأحيانًا بالإنسانية في العالم أجمع...

كان يوسف إدريس قد عين مستشارًا ثقافيًا لمؤسسة الأهرام، ولم يشأ أن يكون هذا القرار وذلك المنصب شرفيًا، فاجتمع بالفعل بالقيادات الثقافية التي تشرف على إصدارات الأهرام المختلفة، وحاول أن يضع معها تصورًا نحو الأفضل بحيث يهز الحركة الثقافية على صفحات إصدارات الأهرام، فينتقل التأثير إلى الإصدارات الصحفية والأدبية كافة حتى يكتمل الحلم ويتغير الشعب ثقافيًا نحو الأفضل... ولكن الحلم توقف برحيله ولم يكتمل... وفي آخر جلسة من هذه اللقاءات وفي فترة استراحة واسترخاء وإعادة التفكير وتنظيمه، قال لنا يوسف إدريس إن الرواد والعمالقة يودعوننا، وخاصة المسكنين في الطابق السادس من مبنى الأهرام الرئيسي، ذكر د. لويس عوض وإحسان عبد القدوس وتوفيق الحكيم ود. حسين فوزي وعبد الرحمن الشرقاوي وذكر بطول العمر والتمنيات بالشفاء د. زكي نجيب محمود وأحمد بهاء الدين... ثم قال فجأة: كدت أتشاءم من وجودي في هذا الطابق، لولا أني لا أقيم في البرج مثلهم... وتمنينا له الصحة والعافية والنشاط وطول العمر وتحقيق الأمنيات القومية والوطنية والمهنية والشخصية وخاصة ذلك الحلم الثقافي الكبير الذي وعدناه بالالتفاف حوله صادقين من أجل تحقيقه...

إذن كان يحس وبلا مبرر قرب النهاية، فلم تمض أيام حتى وقع، وكانت الوقعة الأخيرة، وما كانت كل المحاولات الطبية المتقدمة سوى استكمال لبقية أيام العمر...

أما حلمه الثقافي فلا اعتقد أننا قادرون على تحقيقه من بعده، لأننا نفتقد إلى القيادة المتحمسة مثله وإلى الحب والتضحية وإنكار الذات حتى نجتمع من جديد ونسير على خططه وتخطيطه...

ومثلما نقول: الرجل هو الأسلوب، يمكننا أن نقول: الرجل هو الحلم... وقد رحل يوسف إدريس وحلمه، رحل يوسف إدريس بحلمه!

نعمان عاشور

أول من أرسى دعائم تيار الواقعية في المسرح وأول من طور الكوميديا الاجتماعية ليعبر بها من فنون الفرجة إلى آفاق الأدب المسرحي الراقي ويعد نعمان عاشور من الرواد الأوائل للمسرح العربي المعاصر الذين كونوا جيل ما بعد توفيق الحكيم والذين شاركوه إقامة المسرح المصري الذي تبلورت ملامحه المتميزة في عقد الستينيات على وجه الخصوص وقد استطاع نعمان عاشور على مدى ثلث قرن منذ أن كتب أول مسرحياته المغناطيس حتى رحيله أن يقيم مسرحًا كاملاً يملك من المميزات الخاصة ما يجعله منفردًا عن مسارح معاصريه عندما تصدى للترابطات الجوهرية في تركيبة المجتمع المصري بشكل استطاع من خلاله أن يعالج المضامين الاجتماعية بإخضاعها لحتميات الخلق الدرامي وعندما تناول نعمان عاشور المسرحية الواقعية الاجتماعية في مسرحه استطاع أن يعبر عن التغير الاجتماعي في مصر منذ اندلاع ثورة يوليو المجيدة عام 1952.

كتب نعمان عاشور مسرحية "برج المدابغ" و"أثر حادث اليم" التي عرضت في عام 1984 ومولد وصاحبه غايب.. عاش نعمان عاشور 69 عامًا منذ خروجه للحياة بقرية ميت غمر التابعة لمحافظة الدقهلية وحتى رحيله في الأسبوع الأول من أبريل 1987 وما بين مولده ورحيله تخرج في كلية الآداب قسم اللغة الإنجليزية عام 1942 وعمل بوزارة الشئون الاجتماعية والثقافية قبل أن يلتحق بجريدة الجمهورية ومن أبرز مسرحياته الناس اللي تحت والناس اللي فوق وسيما أونطة وعيلة الدوغري وبلاد بره ولعبة الزمن ورفاعة الطهطاوي.

محمد مندور

كان الدكتور محمد مندور خلال حياته مثالاً للأديب النابه والناقد الحجة والمثقف الواعي عميق النظرة محدد الهدف مدركًا لتيارات عصره ومتناقضاته، نابضًا بالحس الخلاق، متدفقًا بحب أمته، مرتبطًا بمشاكلها ملتحمًا بمواقفها ممتزجًا بدمها الساخن بحرارة الأحداث...

ولد مندور في الخامس من يوليو عام 1907 بقرية كفر مندور مركز منيا القمح بمحافظة الشرقية...

تلقى تعليمه الابتدائي بمدرسة الألفي الابتدائية بمنيا القمح وتعليمه الثانوي بمدرسة طنطا الثانوية ونال البكالوريا من القسم الأدبي عام 1925. التحق بكلية الحقوق فور افتتاح الجامعة المصرية لكن الدكتور طه حسين الذي تعرف به وأعجب باتجاهاته الأدبية دعاه إلى أن يدرس الآداب العربية ويتخلى عن الحقوق فوافق مندور على أن يدرس الأدب العربي دون أن يترك الحقوق.

حصل على ليسانس الآداب عام 1929 وليسانس الحقوق عام 1930، وأعلنت كلية الآداب عن بعثة إلى باريس لدراسة اللغة اليونانية وآدابها فتقدم إليها وسافر حيث حصل على ليسانس في الدراسات اليونانية واللغة الفرنسية وآدابها كما حصل على دبلوم الاقتصاد السياسي والتشريع المالي، والتحق بمعهد الأصوات بباريس وحصل على دبلومة حيث قام بدراسة معملية على موسيقى الشعر العربي وأوزانه...

وعندما اشتعلت نيران الحرب العالمية الثانية عام 1939 عاد إلى مصر ليعمل مدرسًا للترجمة الفرنسية بكلية الآداب ومعهد الصحافة ثم انتقل إلى جامعة الإسكندرية عام 1942 ليدرس فيها الأدب العربي والنقد القديم... وقد أتاح له هذا العمل الميداني في الدراسات النقدية التفرغ للإطلاع بإفاضة على التراث النقدي العربي خلال عصوره المختلفة حتى أوائل القرن العشرين... وقد مكنه ذلك من أن يتقدم في عام 1943 برسالة الدكتوراة في موضوع "تيارات النقد العربي" في القرن الرابع الهجري حصل بها على درجة الدكتوراة بمرتبة الشرف الممتازة من جامعة القاهرة والتي نشرت بعد ذلك في عام 1948 باسم "النقد المنهجي عند العرب".

وفي عام 1944 استقال من الجامعة ليعمل مديرًا لتحرير جريدة المصري وفي عام 1945 رأس تحرير جريدة الوفد المصري وفي سنة 1950 انتخب عضوًا بمجلس النواب عن دائرة السكاكيني ورئيسًا للجنة التربية والتعليم بالمجلس...

في عام 1954 تفرغ للكتابة في الجمهورية والشعب وروز اليوسف واستمر في محاضراته بالمعاهد الفنية ومضى يلقي أحاديثه في الإذاعة ويسهم في ندواتها بالرأي والمناقشة وكان الاتجاه الأدبي والنقدي عند مندور واضحًا منذ كان طالبًا بالآداب...

لكن تلك المرحلة التحضيرية الاستقبالية استمرت حتى أوائل الأربعينيات إلى أن طلع علينا بدراسته الشهيرة "النقد المنهجي عند العرب"...

قال عنه محمود تيمور: أشهد أني لم أكد أمضي في قراءة بعض فصول كتاب "نماذج بشرية" حتى تبين لي أني بإزاء كتاب فذ لكاتب فذ وأنه قد ولد في العربية مؤلف في النقد ليس له بمثله عهد فهو في منهجه وفي مضمونه وفي صياغته يدل على بصر بالفكر الحديث في أرقى مستوياته ووقوف على روائع الأدب عامة والأدب القصصي خاصة، ومهارة فائقة في التركيز والاستخلاص والتوجيه.

توالت كتبه النقدية في الأدب والنقد 1949، مسرحيات شوقي 1954، الشعر المصري بعد شوقي (1) 1955. الشعر المصري بعد شوقي (2) 1956، الشعر المصري بعد شوقي (3) 1957، الأدب ومذاهبه 1957، مسرحيات عزيز أباظة 1958، قضايا جديدة في أدبنا الحديث 1958، المسرح 1959، المسرح النثري 1960، مسرح توفيق الحكيم 1960، فن المسرح 1962، النقد والنقاد المعاصرون 1964، فن الشعر 1964، الأدب ومذاهبه 1964، كتابات لم تنشر 1965، هذا غير ترجمته لسيرة حياة خليل مطران وولي الدين يكن وإسماعيل صبري وإبراهيم المازني... أضف إلى ذلك كتبه السياسية عن الديمقراطية والاشتراكية وأجهزة الثقافة ولم يمنعه ذلك كله من أن يترجم روائع الأدب الفرنسي كأشعار دي موسيه وقصص فلوبير وغيرها، ومقدماته المطولة الثرية للمسرحيات العالمية... وهو إنتاج يربو على خمسة وثلاثين كتابًا خلال ربع قرن.

لويس عوض

رحل فارس النقد الأدبي والمسرحي الدكتور لويس عوض ولا يزال مقعده في روضة النقد شاغرًا ونعتقد أنه سيظل كذلك زمنًا، فقد كان صاحب منهج متميز في النقد، افتقدت معه الساحة الأدبية والفنية حيوية الفكرة وجسارة الرأي ووسامة ودماثة الأسلوب افتقدت مشاكساته النقدية والفنية التي كانت تجدد الدورة الفكرية في كيان النقد المبدع والإبداع النقدي...

وقبل أن نعرض لمنهجه النقدي نعتقد أن من صدق التكريم أن نبدأ بالإصغاء إلى نبرات صوته وهي تتردد وتتهدج على الورق موزونة على إيقاع الموج في بحور الشعر في محاولة لاستحضاره من خلال أبيات كتبها في عشق مصر من قصيدة منثورة بعنوان: "معشوقتي السمراء" يقول لويس عوض عن مصر: "ما رأيت مثلك غادة في الوجود لها ظلمة الليل، وسمرة السحر وغبشة الغسق وحمرة الفجر وبريق الصباح، ووضح الضحى ووهج الشمس في السمت العريض، ما رأيت.. ثم نراه يشدو بهذا العشق في موضع آخر فيقول:

غلالتك الخضراء ساترة كاشفة...

غلالتك الخضراء بادية خافية...

خذيها فقد غزلتها وحدي على نول الزمان...

هي مهرك يوم الزفاف...

وأدخلي البيت العالي يا معشوقتي السمراء...

ومن قصيد منثور آخر يتغزل لويس عوض في عشق الحرية معشوقته الحمراء فيقول:

يا معشوقتي الحمراء! يا معشوقة الأحرار! دعي أباك فعقل الوجود يهذي لأنه فقد حريته". هكذا تكلم... وهكذا تناوله محسن عبد الخالق...

وهكذا كان هو الأقدر على تقديم نفسه... رحل فارس الكتابة النقادة والأصل أن النقد كتابة عن كتابة ولكي تغوص الكتابة الناقدة في أحشاء الكتابة المنقودة لابد لصاحبها أن يتذرع بكل ذريعة ممكنة فلا يترك أداة صالحة إلا استخدمها. لويس عوض كان كذلك على الرغم من شدة الاختلاف معه في مناطق كثيرة من حيث المضمون والمنظور وزاوية الميل النقدي التي يتناول منها قضاياه. مر لويس عوض بمرحلتين كناقد أدبي، المرحلة الأولى تتمثل في كتاباته بين 1938 وبداية ثورة 1952 والمرحلة الثانية تبدأ مع ثورة 52،

أما المرحلة الأولى فقد تميزت بأهمية خاصة حيث كان مهتمًا فيها بصفة أساسية بنظرية النقد وقت الأستاذية في الجامعة وفي هذه الفترة وضع الأساس النظري لنظرية النقد التاريخي الذي يتمثل في استكشاف العلاقات بين التطور التاريخي وتطور الحركات الأدبية في أي مجتمع من المجتمعات وبصفة خاصة على ضوء دراسات كتاب وشعراء محددين وهذا نابع من إيمانه بالعلاقة بين الأدب والمجتمع أو البيئة والأدب الذي تنتجه هذه البيئة كما هو باد في المقدمات الضافية لبعض المؤلفات الأدبية التي قام بترجمتها مثل المقدمة التي كتبها لترجمته لكتاب فن الشعر للشاعر اللاتيني هوراس والمقدمة التي كتبها لترجمته للدراما الغنائية بروميثيوس طليقًا للشاعر الإنجليزي شيلي ومجموعة مقالاته عن الأدب الإنجليزي التي نشرها في صدر حياته في مجلة الكاتب المصري سنة 1946 – 1947 ومن قبل ذلك في مقدمة ديوان شعره بلوتولاند وقصائد أخرى من شعر الخاصة...

أما المرحلة الثانية التي تبدأ مع ثورة 1952 فقد اشتغل خلالها بالنقد التطبيقي بعد تركه الجامعة ومشاركته في حركة التنوير العام حين دعته جريدة الجمهورية للإشراف على صفحتها الأدبية في 1953- 1954 فاتخذ لصفحة الأدب شعارًا هو الأدب في سبيل الحياة، وقد اتسمت كتاباته في هذه الفترة بالاجتهادات التطبيقية أولاً لما كان يبشر به من قيم أدبية في مقدمة ديوان شعره بلوتولاند وثانيًا للمدرسة التاريخية في تفسير الأدب...

يرى الناقد غالي شكري أن المصدر الملهم للويس عوض في ذلك الوقت هو الناقد الإيطالي كريستوفل كودويل...

والواقع أن المسألة أعقد من أن يكون لها منبع واحد هو كريستوفل كودويل لأن لويس عوض قد قرأ سلامة موسى وتولستوي وبرناردشو وولز في أوائل الثلاثينيات ومنتصفها وقد أتيح له أيام الطلب في جامعة القاهرة أن يدرس الماركسية، ومختلف النظم والذاهب دراسة منهجية كمادة من المواد المقررة في قسم اللغة الإنجليزية بكلية الآداب وكان أستاذه أوين هولواي يدفع إليه بكتب ماركس وانجلز وسوريل، أما أستاذه ديفيز فكان يدفع إليه بكتب الفابيين، كذلك قرأ لابفور ريتشارد كتابه الخطير مبادئ النقد الأدبي عام 1936 أي وهو في السنة الثالثة بكلية الآداب بعد أن قرأ بركرومبي في مبادئ النقد الأدبي...

كان برناردشو حقيقة مهمة في الأدب العالمي حين كان لويس عوض شابًا، كما كان يقرأ منذ دراسته الجامعية صورة المجتمع الأمريكي في روايات هوثورن وصورة المجتمع الفرنسي والأمريكي معًا في روايات هنري جيمس ويقرأ أزمة حضارة القرن العشرين أو أزمة المثقفين في القرن العشرين في روايات د.هـ لورنس بل وفي قصائد ت.س. اليوت. كل هذا الأدب تضمن العلاقة الحتمية بين البيئة أو الحقبة التاريخية وبين مضمون الأدب وربما صورته أيضًا...

وفيما يتعلق بكتابة المقدمات، تجدر الإشارة إلى أن هذه المقدمات إنما تمثل مذكرة تفسيرية فكل عمل أدبي أو نقدي أو فكري قدمه للقارئ العربي كان دائمًا يتضمن مشكلة. أن مقدمة كتابه في الأدب الإنجليزي الحديث الذي نشر سنة 1946 – 1947 في مجلة الكاتب المصري لم تكتب إلا في سنة 1951 عندما جمعه كتابًا.

في أكثر الأحوال تعبر المقدمة عن المنهج فترجمة شيلي أو هوراس هي مجرد تقديم تطبيقي لمعنى الرومانسية أو الكلاسيكية المشروح في المقدمات كذلك التجارب الشعرية في بلوتولاند تمثل نماذج تطبيقية لمعنى التجديد في أشكال الشعر العربي ومضمونه المشروح في المقدمة والمنهج التاريخي في مقدمة كتابه في الأدب الإنجليزي الحديث والذي يتمثل في استكشاف العلاقات بين التطور التاريخي وتطور الحركات الأدبية في أي مجتمع من المجتمعات وبصفة خاصة على ضوء دراسات كتاب وشعراء محددين مثل برنارد شو، وأوسكار وايلد، وهـ.ج، ولزوجيمس جويس، و.د.هـ لورانس وت.س. البوت...

أن أغلب أعمال لويس عوض الإبداعية كتبت مقدماتها كهوامش لتفسيره أو تفسير ظروفها أما الأعمال النقدية فالعكس هو الصحيح، صلب الكتاب هو مجرد إثبات للنظرية المشروحة في المقدمة.

ميخائيل رومان

مات ميخائيل وكأنه لم يمت... مات ذكره حقًا ودخل دائرة الظل والنسيان ولكن أعماله لم تمت...صحيح أن المسرح الرسمي لا يتذكره ولا يقدم أعماله على الإطلاق، ولكن فرق الهواة تتذكره من حين إلى آخر وتقدم له بعض أعماله كلما تيسر لها ذلك.

وتلك قضية هامة... فلم يكن ميخائيل رومان في حياته من هؤلاء الذين يسعون إلى دائرة الضوء والإعلام، كما إنه رحل دون أن يترك من يدافع عنه ويرعى تراثه، ومن هنا نسيناه ونسينا أعماله...

لقد جاءت علاقة ميخائيل رومان بالمسرح متأخرة، فقد كتب للمسرح وهو في الخامسة والثلاثين بعد أن تحرر من عمله الرسمي كأستاذ للعلوم بالمعهد العالي الصناعي بشبين الكوم... وقد بدأ بالترجمة عن الفرنسية والإنجليزية إلى أن تمكن من فن المسرح وقدم تجاربه العربية...

هو من مواليد الصعيد عام 1927 وقدم باكورة أعماله وهي الدخان عام 1962 وقدمت على المسرح الحديث... ثم كتب الحصار عام 1965 ولكنها منعت بعد عرضها بأربعة أيام فقط... وقد كان موعودًا بالوقف والإيقاف والمنع والتمنع...

وكان رصيده (16) مسرحية لم يقدم منها غير خمس مسرحيات فقط، فالمسرحية الثالثة كانت الزجاج والرابعة كانت الوافد ومسرحيته الخامسة الليلة نضحك...

وكان المعروف أن كل أعماله تنال منها الرقابة سواء عند النشر أو عند العرض، حتى أنه ذهب إلى الزعيم الراحل عبد الناصر مباشرة يطلب منه أن تعرض إحدى مسرحياته الواقد لليلة واحدة بعد أن منعت الرقابة عرضها في ليلة البروفة الأخيرة، ووافق عبد الناصر على أن تعرض أمام جمهور متخصص في مرسى مطروح وليس في القاهرة...

ولعلنا لا ننسى مسرحية سادسة هي التي كانت أشهرها على الإطلاق وهي مسرحية ليلة مصرع جيفارا، التي قدمت عام 1969.

أما أهم ما يميز مسرح ميخائيل رومان فهو التنبؤ بنكسة يونيو ثم التصدي لآثار هذه النكسة بعد ذلك من خلال بطله الأثير الدائم الذي أسماه حمدي...

ومع هذا ستظل أعمال ميخائيل رومان حلقة في سلسلة المسرح المصري الذهبية التي تكونت في الستينيات ثم انفرط عقدها بعد هذه الحقبة... فقد شكل مع نعمان عاشور وسعد وهبة ويوسف إدريس والفريد فرج ورشاد رشدي ولطفي الخولي ومحمود دياب وعلي سالم بما يعرف بالجيل التالي على رائد المسرح الكبير توفيق الحكيم... تحية له وناقوس ندقه لكل من ينسى أو يتناسى...

عبد الرحيم الزرقاني

71 عامًا، حصل على شهادة البكالوريا سنة 1943، تخرج في المعهد العالي لفن التمثيل عام 1947، ظل يعمل موظفًا في بنك التسليف الزراعي حتى عام 1950، التحق بفرقة المسرح الحديث ثم المسرح القومي، أخرج أول مسرحية عام 1951 أهي بنت الجيران، بلغ عدد مسرحياته التي أخرجها 51 مسرحية، عمل أستاذًا للتمثيل منذ تخرجه حتى وفاته (لمدة 35 عامًا)، اختير مقررًا للجنة جائزة الدولة التشجيعية في الدراما، مخرج واقعي يتميز أسلوبه باللمسات الفنية الشاعرية، ممثل متميز هادئ الطباع، ذو أداء مرهف، نقل أعمالنا الأدبية الخالدة فهو صاحب مسرحية (بداية ونهاية) لنجيب محفوظ، (في بيتنا رجل) لإحسان عبد القدوس، (القضية) للطفي الخولي، (عيلة الدوغري) لنعمان عاشور، (سليمان الحلبي) و(على جناح التبريزي) لألفريد فرج، (ليلى والمجنون) لصلاح عبد الصبور، (الثأر ورحلة العذاب) للمؤلف الشاب أبو العلا السلاموني...

اشترك بالتمثيل في أعمال مسرحية كثيرة، قام ببطولة عشرين مسرحية، من أهم أدواره في مسرحية نزاهة الحكم، للمؤلف الفرنسي بول برسنت لوازو، إخراج حمدي غيث دور الرجل المثالي الذي يسلم ابنه الوحيد للعدالة لتقتص منه...

الإذاعة: كان واحدًا من السبعة المرموقين في التمثيل للإذاعة... وهم صلاح منصور، محمد علوان، محمد الطوخي، زوزو نبيل، رفيعة الشال ولطفي عبد الحميد، وقد قدم عبد الرحيم الزرقاني ما لا يقل عن ألفي بطولة إذاعية...

التليفزيون: لم يشارك إلا في بطولة عدد قليل من المسلسلات لا يتجاوز الاثنى عشر وبعض التمثيليات أشهرها هارب من الأيام، وفي بيتنا رجل لنور الدمرداش، وأبناء العاصفة لفايق إسماعيل، وكان يصور لحظة رحيله المسلسل الديني لحظة إسلام، إخراج محمود حنفي...

السينما: شارك في بطولة أربعين فيلمًا ومن أدواره التي يعتز بها دور أستاذ جامعي كان يقول كلمة الحق في عهد مراكز القوى...

التكريم: كرمته الدولة عام 1979 بمنحه شهادة تقدير في عيد الفن بوصفه مخرجًا كبيرًا خدم الحياة الفنية قرابة أربعين عامًا.

آخر كلماته: "الحمد لله... أنني لم أخالف ضميري الفني أبدًا في حياتي".

سعد الله ونوس

هو الكاتب المسرحي السوري "سعد الله ونوس" الذي كان يعاني المرض ويعالج في مستشفيات باريس.. وسعد الله هو مؤلف المسرحيات الشهيرة التي ولدت مع نكسة يونيو وعبرت عنها خير تعبير، فقد كتب عقب وقوع النكسة مباشرة مسرحيته الأشهر التي عرفت في الوطن العربي كله "حفلة سمر من أجل 5 حزيران" ثم كتب الملك هو الملك، والفيل يا ملك الزمان، ورأس المملوك جابر وغيرها من المسرحيات...

وسعد الله درس المسرح في القاهرة وعاد إلى دمشق عام 1962 لينتظر خمس سنوات حتى تقع النكسة ويكتب عنها ويعرف بعدها... وهو مواطن سوري ريفي قادم من حصين البحري ليغوص في أعماق العاصمة تاركًا الشاطئ الرحب...

قد فاز سعد الله بجائزة العريس مناصفة مع الروائي السوري حنا منيا... وأسس سعد الله مجلة الحياة المسرحية التي توقفت نتيجة لمرضه وعدم تمكنه من مواصلة مسيرته التحريرية والمسرحية... وقد عرضت مسرحياته وانتشرت مجلته في كافة أنحاء الوطن العربي الذي اعتبره واحدًا من أبرز المسرحين العرب على امتداد التاريخ!.

محمد الماغوط

شاعر مرهف الحس وكاتب مسرحي ساخر ملتزم بقضايا الوطن والمواطن وكاتب سينمائي معروف بثنائية الحدود والتقرير لدريد لحام...

قدم للمسرح السوري مسرحيات العصفور والأحدب، والمهرج، والمرسيلياز العربي، وكاسك يا وطن، وشقائق النعمان، وغربة، وضيعة تشرين،.. والماغوط من مواليد السلامية بسوريا عام 1934 قدم دواوين حزن في ضوء القمر، وغرفة بملايين الجدران، والفرح ليس مهنتي.

مسرحيته الأولى العصفور والأحدب، تناقش قضية الفقر والضياع وهموم المواطن الفقير والأمة.. ولأنه يعبر عن هؤلاء الناس كان لابد له أن يصل إليهم بلغة سهلة يعرفها الجميع، خاصة وأن في بلده سوريا نسبة أمية مرتفعة ومع هذا لم يهبط إلى مستوى السوقة ولم يرتفع إلى لغة الصفوة وهو إحساس متبادل مع المواطن العادي في الشارع العربي من المحيط إلى الخليج...

الماغوط يغزل أعماله المسرحية من أوجاع البشر وهمومهم... ذلك أن الماغوط ذاق مرارة السجن وآلامه وهو في التاسعة عشرة من عمره، وكان يكتب مذكراته داخل السجن على علب الدخان...

هكذا عبر عن المقهورين والمعدمين بهدف تحرير شعبه ببدائيته وفطرته... صحيح أن الماغوط ينكر علاقته بالسياسة، ولكن السياسة تؤكد دائمًا اعترافها به وبعلاقتها الأزلية بإبداعاته فهو يتعاطى السياسة ولا يعترف بها...

يعترف فقط بهموم الإنسان البسيط في الشارع والقرية والمدينة وهي أهم جزئيات السياسة... لقد تجاوز الماغوط الأصول الشعرية التقليدية وكتب قصيدة النثر التي أثارت حوله الكثير من الجدل واستطاع بعد صراع مرير أن يفرض وجوده وأسلوبه على معارضيه كصاحب مدرسة، ورائد من رواد التجديد في الشعر العربي، وصاحب مبدأ ثابت في قضايا الحرية والديمقراطية... نقل الماغوط الروح الشعرية إلى المسرح والسينما التي دخل إلى عالمها الرحب عن طريق المصادفة من خلال تعاونه مع الفنان دريد لحام...

فإذا كان المسرح قد أعطى الماغوط حرية خيال فإن السينما أعطته حرية حركة أكثر وجماهيرية أكبر وفرصة للتعبير عن الجماهير التي إنحاز إليها فالتفت حوله، واهتمت به وبكتاباته.

نضال الأشقر

هي إحدى سيدات المسرح العربي استطاعت بمسرحها الذي كونته أن ترسم خطى المستقبل نحو هوية مسرحية عربية نابعة بالأصل من بيئتنا العربية، وسارت خطوات مسرحها في طريق الحاضر المؤلم الذي يعلو وجه الضباب الثقيل الذي يحجب الرؤية دائمًا عن المستقبل. والفنانة نضال الأشقر فنانة لبنانية استطاعت بمسرحها أن تقدم صورة حية للمعارضة الوطنية... بدأت العمل مع بدايات المسرح اللبناني في الستينيات وأسست فرقة محترفي بيروت للمسرح، وكانت تقدم المسرحيات المتنوعة والسياسية، منها المفتش العام والمتمردة ومجدلون إلى أن اشتعلت الحرب وتوقف المسرح وذهبت نضال الأشقر إلى الأردن بلدها الثاني لتمارس حياتها الفنية، فعملت في التليفزيون الذي قدمت من خلاله أعمالاً تاريخية من وحي التراث العربي الفني والثري فقدمت ألف حكاية وحكاية في سوق عكاظ، من خلال فرقة الممثلين العرب.. ومسرح نضال يتعلق بالإنسان بشكل مباشر ولهذا تقول أن دوسيه أو ملف الحرب لم ينته بعد...

وتقول نضال الأشقر "لا يوجد ما يسمى بالمسرح العربي الواحد أو الموحد... والهدف ليس توحيد العالم العربي ولن يكون هناك توحيد للمسرح العربي بالمعنى الذي نفهمه فالمسرح العربي ميزته في خصوصياته المختلفة وألوانه المتعددة، لكن المهم هو تناسق هذه الألوان مع بعضها وهذا يزيد العمل غني لسبب بسيط هو أنني أؤمن بأن المسرح استطاع أن يفعل الكثير وهو ما عجز عنه السياسيون أنفسهم".

أبو خليل القباني

ولد القباني في دمشق عام 1833 وتلقى تعليمًا دينيًا ثم درس الموسيقى والتواشيح وحضر حلقات الذكر وأولع برقص السماح إلى أن أفاد بكل هذا في تأليفه وعمله للمسرح...

تأثر القباني بعد ذلك بالمسرح التركي ولكنه لم يقتبس ولم يعد إنما اتجه إلى التأليف مباشرة وقدم عروضه في البداية داخل ساحة بيت الأسرة ثم بكازينو الطليان ثم في حديقة عامة إلى أن أقام مسرحًا خاصًا احترق بعد فترة قصيرة ورحل إلى مصر وعمل معه الشيخ سلامة حجازي على مدى خمسة عشر عامًا إلى أن عاد إلى دمشق وتوفي فيها عام 1902.

ويعد أبو خليل القباني أول من لجأ إلى التاريخ العربي الإسلامي والتراثين الشعبي والشرقي كما بدأ المسرح الغنائي الشعري وتتلمذ عليه سيد درويش وسلامة حجازي ومنيرة المهدية وكامل الخلعي ودرويش حريري أستاذ سيد درويش واهتم القباني بالمسرح الوطني والموضوعات القومية وكان مسرحه جزءًا من الحركة الوطنية وعصر النهضة في الوطن العربي كله ومن أشهر مسرحيات القباني ناكر الجميل والشاه محمود.

توفيق الحكيم

يقول توفيق الحكيم في مقدمة مسرحيته بيجماليون: "أني اليوم أقيم مسرحي داخل الذهن وأجعل الممثلين أفكارًا تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز، لهذا اتسعت الهوة بيني وبين خشبة المسرح، ولم أجد (قنطرة) تنقل مثل هذه الأعمال إلى الناس غير المطبعة!... لقد تساءل البعض أولاً يمكن لهذه الأعمال أن تظهر كذلك على المسرح الحقيقي؟ أما أنا فاعترف بأني لم أفكر في ذلك عند كتابة روايات مثل أهل الكهف، وشهرزاد، وبيجماليون، ولقد نشرتها جميعًا ولم أرض حتى أن اسميها مسرحيات، بل جعلتها عن عمد في كتب مستقلة عن مجموعة (المسرحيات) الأخرى المنشورة في مجلدين حتى تظل بعيدة عن فكرة التمثيل"...

ولعل الحكيم بقوله هذا يوفر علينا مشقة طرح ذلك المعنى، ويعفينا في الوقت نفسه من تلك المسئولية التاريخية... رغم أنه لم ييأس تمامًا ولم يفقد الأمل نهائيًا في إمكان نجاح مسرحياته الذهنية على خشبة المسرح، فهو يقول في مقدمة بيجماليون أيضًا: "أترى ينبغي لمثل هذه الروايات إخراج خاص في مسرح خاص وإخراج يلتجأ فيه إلى وسائل غامضة من موسيقى وتصوير وأضواء وظلال وحركة وسكون وطريقة إيماء وإلقاء وكل ما يحدث جوًا يهمس بما تهمس به تلك المعاني المغلقة؟!"

يتفق مع الحكيم في قوله الأول مع المفكر الفرنسي "ديدرو" الذي لا يعترف بالنص المسرحي طالما ظل نائمًا لا حركة فيه بين دفتي كتاب لأنه يعتبر ذلك النص ناقصًا حتى تدب فيه الروح وهو يعتلي خشبة المسرح، فيكتسب شرعيته ويحمل شهادة ميلاده وهل كان يستطيع موليير وشكسبير وابسن، أن يعيشوا بغير مسرح وبدون ممثلين وجمهور ونقاد؟

لكن الحكيم يجد من يتفق معه في قوله الأول أيضًا... فقد قال أرسطو في حديثه عن مثل هذه المسرحيات: "أن قوة التراجيديا فيها يمكن الشعور بها بمجرد القراءة فهي توجد دون حاجة إلى تمثيل وممثلين".

لكننا نتفق مع الحكيم في قوله الأخير إذا لجأنا إلى مسرح العبث أو اللامعقول مستشهدين بمسرحيات "بيكيت" و"يونسكو" و"ارابال" و"جينيه" و"تارديو" وكل كتاب هذا النوع من المسرح الجديد... فهي جميعًا مسرحيات ذهنية تعتمد على الصراع الداخلي وانعدام الأحداث وعدم التواصل وقصور اللغة ولا جدوى الحياة" وإن كان الحكيم قد اهتم بالمنطق وبالحدث دون أن يهتم بالحركة وبالصراع الخارجي...

وهو لهذا يقترب من مسرح اللامعقول وخاصة عندما لجأ إلى مجاراته في مسرحيته "يا طالع الشجرة" علمًا بأنه يعد - بناء على التشابه والتقابل والتلاقي – أسبق رواد العبث بدءًا بألبير كامي نفسه... وأن ظهر تأثره الواضح – عقب عودته من فرنسا- بمسرحيات سوفو كل وراسين وكورني منذ كتب مسرحيته الشهيرة أهل الكهف عام 1928 والتي قال عنها الدكتور طه حسين أنها حدث في تاريخ الأدب العربي، وأنها تضاهي أكبر أعمال فطاحل الغرب، فهذه المسرحية – شأن أكثر مسرحيات الحكيم – تتمتع بأهمية خاصة في الأدب العربي الحديث...

والحكيم نتيجة لتراثه الحضاري كثيراً ما يستلهم مصر القديمة في تصويره للبعث ونتيجة لثقافته المسرحية، أراد أن يستبدل المأساة الإغريقية التي تتخذ من القدر عصبًا لها، بالمأساة المصرية التي تقوم - في رأيه - على الزمن الذي يصارع الإنسان ويصرعه، تمامًا كما يصارع القدر الإغريقي ذلك الإنسان الإغريقي حتى يصرعه...

والزمن الذي ينتهي بالإنسان إلى الموت ثم إلى البعث، يواجه تحديات العقل والقلب معًا... وهذا هو أساس الخلود في حياة مصر القديمة ومصدر الإيمان في فلسفتها الروحية... فالروح - برغم ما في الموت من رهبة وجلال - هي المنتصرة دائمًا على الزمن المنتصر من قبل على الجسد...

وبرغم أن الحكيم قد أخذ من القرن السابع عشر الميلادي كلاسيكيته، ومن القرن الثامن عشر رومانسيته، ومن القرن التاسع عشر واقعيته ومن القرن العشرين عبثيته، إلا أنه أضاف إلى هذه المذاهب جميعًا مذهبه الخاص به وهو مذهب التعادلية، ذلك المذهب النابع من معتقدات الكاتب وموروثاته الدينية، فالتعادلية في جوهرها "وسط" بين الأمور والأشياء وهي في صميمها تقر بحقيقة أن كل موجود من الله، وأن الموجودات المادية والمرئية والحسية لابد أن واجدها - بحسب نظرية النقيض - غير مادي وغير مرئي وغير حسي...

ولذلك فإن الحرية عند الحكيم مقيدة وليست مطلقة كما هي عند "سارتر" الذي يقول بأن القيد الوحيد المفروض على الإنسان هو حريته نفسها...

وتتطور "تعادلية" الحكيم المنطلقة أساسًا من "انعزاليته" فتضع الكون بين متناقضين، ومن ثم تعترف بالنقيضين أو بالشيء ونقيضه، فالحياة يقابلها الموت، والإيمان يقابله الكفر، والحب تقابله الكراهية، والعلم يقابله الجهل، والثراء يقابله الفقر والقوة يقابلها الضعف، والحرية تقابلها العبودية، والعدل يقابله الظلم، والنهار يقابله الليل، والكبير يقابله الصغير، والصواب يقابله الخطأ وهكذا...

وهكذا تنشأ الحركة وتنتظم في درجة معينة من التعادل، وعندما يفرط في جانب يقاومه الجانب الآخر حتى يصلا إلى نقطة التعادل فيستقيم الكون، ويستمر الوجود وعلى ذلك فإن حرية الإنسان يقابلها قيد الزمن، ولا فكاك لأحد من هذا القيد، لأن الحرية محكومة بزمانها ومكانها، أو هي محاصرة من العالم الخارجي، وأن وجودها المطلق لا يتحقق إلا داخل النفس، فإذا خرجت إلى الوجود فعليها أن تنزلق في هوادة حتى لا تتهشم نتيجة للصدام المروع بالضرورة...

ولا يجد الحكيم في هذا الحصار شعورًا بعجز الإنسان أمام القوى الضاغطة عليه، المؤثرة في مصيره، ولكنه يجد في هذا الحصار دعوة الانفكاك وحافزًا على الكفاح... فلا يكفي الإنسان أن ينادي بحريته أو يعلن عنها ولكنه مطالب بتحقيق خلاصه، وبالطرق المشروعة إنسانيًا ودينيًا واجتماعيًا...

والحكيم يقف بين نقيضين بفضل تعادليته فهو يقف بين سارتر بحريته المطلقة وبين الميثولوجيا الإغريقية بعبوديتها المطلقة...

والتعادلية بعد ذلك هي قبول الأمر الواقع دون محاولة حمقاء لتغييره، فقط عليها تكييفه، لأنها لا تقوى على التخلص من نقاط الضعف وأن كان عليها أن تزيد من نقاط القوة، ليحدث التوازن بحيث يعيش الخير إلى جانب الشر والتقدم إلى جانب التخلف، لأن هذه – في رأي الحكيم – هي سنة الحياة!...

ولا عجب وتوفيق الحكيم شرقي متمسك بشرقيته مسلم مؤمن بدينه عقائدي قانع ومقتنع بالإرادة الإلهية... وهكذا ينفر ابن القرن العشرين العربي من وجودية سارتر وتمرد أوسبورن وصرخات أونيل، تلك الصيحات التي تنادي الناس بأن يتوقفوا بعض الوقت، وأن يغمضوا عيونهم عن العالم الذي استغرقهم وأغرقهم وأن يفتحوا آذانهم وأن يستمعوا في داخلهم إلى صوت حقيقي صوت ضاع وتلاشى في الزحام هذا الصوت هو صوت الإنسان كإنسان ينبغي عليه أن يعرف حقيقته، ليعرف كل الحقائق الأخرى بعد ذلك...

بهذا المعنى يمكن فهم مسرح توفيق الحكيم ككل... وعلى هذا النحو أثر توفيق الحكيم في كتاب جيله والأجيال التالية ليس في مصر وحدها، ولكن في الوطن العربي على أقل تقدير أن لم يكن قد تأثر به كتاب في الشرق والغرب، خاصة بعد أن ترجمت معظم مسرحياته إلى الكثير من اللغات في مقدمتها الفرنسية والإنجليزية والإيطالية والروسية والإسبانية واليونانية، بل وعرضت بعض مسرحياته على مسارح الكثير من دول العالم، الشيء الذي لم يحظ به كاتب عربي آخر، بل أي كاتب من العالم الثالث أجمع!.

ألفريد فرج

عرفته ناقدًا لكاتب، وعرفني قارئًا لناقد... ثم تعارفنا في مهرجان جرش لأول مرة، فكشف عن اعتزازه فصرحت بتقديري، وصارت صداقة تعمقت عندما وفد على لجنة المسرح بالمجلس الأعلى للثقافة رئيسًا وكنت عضوًا مؤسسًا منذ رئاسة زكي طليمات، فاختارني ألفريد فرج أمينًا عامًا لمؤتمر المسرح برئاسة وزير الثقافة فاروق حسني، وظل يرشحني كمقرر للكثير من اللجان الفرعية للجنة ثقة واقتناعًا...

ورحل ألفريد فرج فجأة بعد مرض قصير... غاب عن لجنة المسرح وغاب عنا ولم يقدر له أن يشاهد أعماله التي كانت تعد، ولعلها تكون أفضل تكريم لذكراه...

عرف ألفريد فرج كاتبًا مسرحيًا من الصف الأول بعد ريادة توفيق الحكيم، إلى جانب كوكبة مسرح الستينيات نعمان عاشور، رشاد رشدي، ميخائيل رومان، سعد الدين وهبة، لطفي الخولي، محمود دياب، نجيب سرور، علي سالم... ولكنه كتب القصة القصيرة والنقد المسرحي والمقال...

ومن بين كتاب جيله كان هو الأكثر وفاء لتوفيق الحكيم وأحمد شوقي من حيث التزامه بالفصحى، بل واستعادته للتراث، سواء كان ألف ليلة وليلة، مثل حلاق بغداد، وعلى جناح التبريزي وتابعه قفة، أو كان التاريخ العربي مثل سليمان الحلبي، والزير سالم، أو التاريخ المعاصر مثل النار والزيتون، أو الحياة الاجتماعية الآنية مثل عسكر وحرامية وزواج علي ورقة طلاق، فضلاً عن رائعته رسائل قاضي أشبيلية...

إننا هنا لا نرصد أعماله ولكنا نذكر بأهم هذه الأعمال أو بنماذج منها، خاصة أنها قدمت جميعًا على خشبة المسرح بالإضافة إلى نشرها في كتب، في مصر وليبيا وعمان والكويت والعراق والجزائر وتونس وسوريا والسودان وكذلك بولندا وألمانيا وإنجلترا (مترجمًا بطبيعة الحال)...

إذن حافظ ألفريد فرج على اللغة الفصحى العصرية بعد أن تخلص من الكلمات القديمة الجامدة ليضع بديلاً لها "السهل الممتنع" بعد أن طعمها بعامية تتسق والشخصيات بهدف التخفيف والكوميديا، خاصة في الحوارات الجانبية والتعليقات التي تستدعي سرعة البديهة وتعبر عنها... وحافظ في الوقت نفسه على التراث ونهل منه واستوحاه... وفضلاً عن هذا وذاك استحدث شكلاً مسرحيًا خاصًا به، جديدًا وغير مسبوق وغير مكرر، وهو الفصول والمناظر، فقد اكتفى بفصلين فقط وأضاف مشهدًا مستحدثًا للغاية أطلق عليه "بين الفصلين" دون أن يحدد للقارئ والمخرج أن كان يرغب في أن يكون هذا المشهد المستحدث يقع بعد الاستراحة أم قبلها، ولذلك فإن المخرجين تعاملوا مع هذا المشهد بحرية كل على حسب رؤيته، لكن أحدًا لم يفكر في الاستغناء عن هذا المشهد لأنه جزء من بناء المسرحية يكاد يكون فصلاً ثالثًا وإن جاء موقعه بين الفصلين...

ولكي يؤكد ألفريد فرج أنه مع تطور العصر ومتطلباته، حاول أن يتخلى نادرًا عن الفصحى عندما كتب بالعامية (الراقية) مسرحية "عطوة أبو مطوة" وإن كانت مستوحاة من التراث أيضًا، وكانت تجربة عرض ناجحة على خشبة المسرح القومي...

كان ألفري فرج سفيراً نبيلاً مزدوجًا، سفيراً للتراث لدى العصر الحديث بأعماله المسرحية، وسفيراً للعرب لدى المملكة البريطانية مقيمًا ومساهمًا في برامج الإذاعة البريطانية ينقل لها عنا وينقل إلينا عنهم، ومن هنا ربط بين الأدبين والمسرحين العربي والإنجليزي في معظم كتاباته الصحفية... كان مشاهدًا دءوبًا للمسرح البريطاني وخاصة مسرح شكسبير ومع هذا لم يتأثر بشكسبير ولا بالمسرح الإنجليزي، ولكنه تأثر بأسلوب إدارة المسرح من حيث النظام والتنظيم، فكان ينادي بتطبيق نظام الريبرتوار أو إعادة تقديم المسرحيات القديمة أو التي سبق تقديمها، وكان ينادي بتطبيق الأجندة المسرحية التي تحدد زمن ومكان العروض المسرحية على امتداد العام أو على الأقل في كل موسم مسرحي والحجز مسبقًا لمشاهدة هذه العروض...

ونادى أيضًا بترجمة أمهات الكتب المسرحية التي تقدم دراسات وتجارب المسرح العالمي إلى جانب ترجمة أمهات المسرحيات العالمية، ثم ترجمة دراساتنا ومسرحياتنا العربية إلى اللغات الأخرى وخاصة اللغات الحية... كان لديه مشروعًا متكاملاً طرحه في مؤتمر المسرح وفي لجنة المسرح وفي مقالاته، يستهدف إصلاح المسرح المصري ويحدد مستقبله، ولكن شيئًا من هذا لم يتحقق على مدى سنوات نداءاته...

ولعلنا بتلبية نداءاته المفيدة لنا أولاً وقبل كل شيء وبعد أن غاب عنا، نكون قد قمنا بتأبينه على خير وجه وتذكرناه بكل الحب والتقدير وأحيينا ذكراه بما يليق بكاتب كبير وإنسان كريم ومتحضر لم يكن له خصوم ولم يضار إنسان من قلمه...

أما التاريخ فمن المؤكد أنه لن ينساه، لأن التاريخ أصدق منا وأكثر منا عدلاً... وألفريد فرج يستحق التذكر والذكرى وشهادة التاريخ!.

زكي طليمات

إذا كنا نعيب كل عام على جائزة نوبل العالمية خضوعها المستمر للتيارات السياسية فبماذا.. تعيب على "جائزة الدولة التقديرية" في مصر التي يجانبها الصواب كثيراً، ليس فقط في الاختيار ولكن في الترشيح كذلك... فكم من عالم أو مفكر يستحق الفوز ولم يرشح للجائزة بعد، وكم من عالم أو مفكر فاز فعلاً بالجائزة ولكن فوزه جاء متأخرًا... من أبرز شخصيات الحالة الأخيرة الدكتور زكي نجيب محمود والأستاذ زكي طليمات، وهما اللذان فازا في عام واحد بجائزتي الآداب والفنون، تصحيحًا لمسار هذه الجائزة أو لعلهما تكون بداية للتصحيح...

أما زكي طليمات فقد كان رائدًا لجيل الفنانين المثقفين الذين لا يقنعون بالهواية وحدها... وقد عانى بعد أن ترك مدرسة المعلمين العليا قبل التخرج بعام واحد، من التفرغ للفن الذي كان يعد خروجًا على التقاليد... ولكنه ثقف نفسه وأجاد اللغتين الإنجليزية والفرنسية خاصة بعد أن أرسل في بعثة إلى فرنسا لدراسة الإخراج والتمثيل...

وقبل هذه البعثة اضطر للعمل بشهادة البكالوريا موظفًا بحديقة الحيوانات، أما البعثة فقد حصل عليها عام 1925 نتيجة لفوزه في أول مسابقة تقيمها الدولة... وفي باريس اختير ليكون مندوبًا لمصر في الجمعية العالمية للمسرح، ومن هناك أرسل تقريرًا مفصلاً عن مستقبل المسرح المصري يقوم أساسًا على إنشاء معهد للتمثيل وتكوين فرقة رسمية، لأنه كان يؤمن بالدراسة والتخطيط وتبني الدولة للفنون...

وبعد عودته في عام 1928 أشرف بنفسه على تنفيذ مشروعاته التي دعمها بمشروعي المسرح المدرسي والمسرح الشعبي... ولكنه كان يقصى دائمًا عن الإشراف على هذه المشروعات بعد قيامها بل حدث أن أمر حلمي عيسى باشا وزير المعارف وشهرته وزير التقاليد بإغلاق معهد التمثيل الذي أنشئ عام 1930 بدعوى الحفاظ على التقاليد، ثم أعيد افتتاحه عام 1944، وعلى الرغم من جهوده الملموسة في بناء الكادر المسرحي إلا أنه فصل من عمادة المعهد في بداية عهد الثورة (حركة التطهير) التي فصل فيها الشاعر إبراهيم ناجي وكاد أن يذهب ضحيتها الكاتب الكبير توفيق الحكيم...

وفي لقاء مع الفائز بجائزة الدولة التقديرية للفنون والحائز على الدكتوراة الفخرية من أكاديمية الفنون، قرر أنه غير راض عن حالة المسرح المصري الذي يعاني من أزمة تنخلع أيضًا على كل القطاعات الأخرى نتيجة للقلق وعدم الاستقرار... والمسرح عندنا كالمركب لم تغرق، ولكي تسير ينبغي أن ترتفع أجور الفنانين ويصبح لهم الحق في الاستفادة من دخل الشباك حتى يتحملوا المسئولية، كما ينبغي أن يقل الضغط الإداري المتمثل في عدد الموظفين الزائد عن حاجة الهيئة ثم يتوقف توزيع خريجي المعهد على مسارح الهيئة حتى لا يزيد التكدس القائم الآن، ومن هنا طالب زكي طليمات إما بإغلاق المعهد لمدة سنوات أو توزيع دفعاته القادمة على الثقافة الجماهيرية بما يشبه التكليف... كما أن المعهد بوضعه الراهن يستخدم مناهج لا تتفق وروح العصر...

يقول زكي طليمات "لقد تأثرت محليًا بالقرود من ناحية وبالفنانين الذين سبقوني مثل جورج أبيض وعزيز عيد وعبد الرحمن رشدي دون أن أقلد أحدهم... وفي فرنسا تأثرت بدوني ورئيس أستاذ فن الإلقاء والتمثيل الذي يتبنى مدرسة الاعتدال البعيد عن المبالغة الإيطالية والهدوء الإنجليزي... كما تعلمت من فرنان جيمييه فن الإخراج الذي يعتمد على تحريك المجاميع... ولهذا حاولت في إخراجي لـ 367 مسرحية من مختلف الأنواع أن أكون معتدلاً وأن أضع علامات في مسيرة مسرحنا المصري... أبرز هذه العلامات مسرحية "أهل الكهف" لتوفيق الحكيم التي نقلت فيها الديكور من الواقعية الفوتوغرافية السائدة إلى الإيحائية... وأوبريت "ياليل يا عين" وهو محاولة لمسرحة الفنون الشعبية وتطويرها حيث ولدت فرقة رضا لأول مرة... ثم أوبريت "موال من مصر" حيث تلعب الآثار المصرية دورًا في المسرح تمهيدًا لإقامة مهرجان عالمي تعرف به مصر"...

ويقول زكي طليمات لقد خرجت بفنون المسرح من الارتجال إلى الدراسة، قننت الفن المسرحي وغرزت في الفنانين روح النضال والإيمان برسالة لا ينبغي اليأس من تنفيذها... أن دوري أن أفتح الآفاق هنا وفي كل مكان...

ولهذا ترك زكي طليمات ميدان المسرح المصري ليساهم في قيام النهضة المسرحية في عدد من الدول العربية كان أولها الكويت وآخرها أبو ظبي...

ولهذا أيضًا فإن رائد المسرحيين المثقفين يظل غير راض عن المسرح لأن الفنان الأصيل إذا رضى فإنه يغني...!.

يوسف وهبي

كان مدرسة كان تيارًا من ذلك الطراز العظيم الذي يشكل نسيجًا وحده، فريدًا ومتفردًا، على الرغم من تأثيره على فناني عصره، وقد يمتد هذا التأثير إلى الأجيال المتعاقبة، في وطنه وخارج الأوطان، في لغته واللغات الأخرى...

هكذا كان عميد مسرحنا العربي بل والسينما العربية أيضًا دون أن تقتصر عمادته على مصر وحدها، عملاقًا من عمالقة الفن المثقفين: "جان فيلار" و"جاك كوبو" و"لوي - بارو" في الغرب، و"جورج أبيض" و"نجيب الريحاني" و"زكي طليمات" من بين العرب... فقد اجتمعوا جميعًا حول الريادة والقيادة،

فأنشئوا المسارح وكونوا الفرق ودربوا الفنانين ووجهوا المتفرجين ووضعوا المناهج وأفرزوا الأجيال وتحملوا المصاعب وتخطوا العوائق وذللوا العقبات... فإن كانوا قد دفعوا ثمن المجد والشهرة غاليًا، فقد حققوا أهدافهم ووصلوا إلى مراميهم وحصلوا على المقابل: النجاح وحب الجماهير فضلاً عن الفوز بمكان بارز ولامع في سجل التاريخ... وهو منتهى ما يصبو إليه الفنان الصادق الأصيل الذي يجعل من نفسه شعلة تضيء الطريق.. قد يرضى الراحل العظيم أن نحفل ونحتفل في كل ذكرى، ولكنه سيسعد حتمًا في مثواه إذا ما كرمنا وأكرمنا باسمه فنانينا الخلصاء في حياتهم على مدى الأيام!

نقول الخلصاء، لأن يوسف وهبي – وأمثاله من رهبان الفن وراهباته – لو دعى وهو يحتضر لتكريم "حافظ وشوقي" لما تخلف أو لعله كان يطلب من الموت أن يتمهل يومًا حتى يلبي نداء الفن والوفاء!.

صلاح عبد الصبور

تهدأ الانفعالة ولكنها لا تخبو، فصلاح عبد الصبور باق كإنسان وكذكرى، وصلاح عبد الصبور باق كشاعر وككاتب مسرحي، وصلاح عبد الصبور باق كمسئول لعب دورًا بارزًا وملموسًا في حياة المثقفين وعلاقتهم بالأجهزة الرسمية، سواء في المجلس الأعلى للثقافة أو في الهيئة العامة للكتاب...

صحيح أن صلاح عبد الصبور، رحل وهو في قمة الخصوبة والعطاء، فكان يمكنه أن يقدم للشعر وللمسرح الكثير والكثير جدًا، ولكن الصحيح أيضًا أن ما قدمه من شعر ومن مسرح يكفي أكثر من شاعر وأكثر من كاتب لكي يسجلوا في تاريخ الشعر والمسرح، علامات مضيئة لمذاهب جديدة ومدارس حديثة... فمنذ الديوان الأول "الناس في بلادي" مرورًا بديواني "أقول لكم" و"أحلام الفارس القديم"، انتهاء بديواني "الإبحار في الذاكرة" و"شجر الليل" وهو يقود حركة الشعر الحر الجديد، قيادة واعية، لا تنفرد بالغرور والأنانية والخوف من المنافسة، بل تجمع حولها الطاقات الإبداعية المواكبة والبراعم الشابة الطالعة، في تجمع شعري يبني ولا يهدم، يعمق ولا يسطح، يقوي ولا يفتت... ولأنه أحب الجميع، أحبه الجميع، ولأنه أخلص للشعر، وضعه الشعر على قمة القائمة، وكان جديرًا حقًا بإمارته، رغمًا عن أصوات الحقد والكراهية والتعصب والتمذهب...

منذ المسرحية الأولى "مأساة الحلاج" مرورًا بمسرحتي "بعد أن يموت الملك" و "ليلى والمجنون" وانتهاء بمسرحيتي "الأميرة تنتظر" و"مسافر ليل" وهو يمد المسرح العربي الحديث بتيار جارف ونبض دافق وفكر متقد مشكلاً إضافة أدبية وفنية سواء للمسرح الدرامي الخاص أو للمسرح الدرامي الشعري، من حيث المضامين ومن حيث الشكل، فكما جاء بأفكار وموضوعات وشخصيات جديدة، جاء محررًا للشعر من عاموده وقوافيه وأغراضه ليصبح ملائمًا للحوار والحركة، سواء جاء الحوار على هيئة مونولوج أو ديالوج، وسواء جاءت الحركة فردية أو ثنائية أو جماعية، في موقع واحد أو أكثر وفي زمن محدد أو متمدد...

فإذا تناولنا مسرحياته الطويلة أو مسرحياته القصيرة، وجدنا أنها تتفق جميعًا في ملامح أساسية أبرزها "الرمزية" التي تمتد إلى التعبيرية وقد تصل إلى السيريالية، دون أن يعني ذلك أنها تحلق بالضرورة في عوالم الخيال مبتعدة عن أرض الواقع وأحداث الوقائع... فالحلاج قطعة من التاريخ الصوفي وليلى ومجنونها شريحة من الأدب العربي، إذا سلمنا بأن الملك والأميرة والمسافر شخصيات خيالية تسبح في عالم الرمز... علمًا بأن الحدث الرئيسي في كل مسرحية والذي تدور في فلكه الأحداث الفرعية، إنما ينصب على الواقع المعاصر المعاش ليعبر عنه ويلقي الضوء عليه ويكشف جوانب منه بطريقة التلميح والإسقاط والاستهداف، تارة بالاستشراف وتارة بالتحذير وتارة بالتوقع وتارة بالتقرير وتارة بالتنديد وتارة بالرفض وتارة بالاستنكار.... وهكذا.

ومن هنا يمكن القول بأن مسرح صلاح عبد الصبور إنما هو مسرح فكري في المقام الأول، اجتماعي بالدرجة الأولى، وسياسي في هدفه النهائي... وأبرز دليل على ذلك مسرحيته "ليلى والمجنون" التي كانت تعبر عن النكسة وتتنبأ بالمستقبل تحذيرًا وتقريرًا... وليس أدل على ذلك من تقديم كل مسرحياته على خشبة المسرح المصري، بعد صدورها في طبعات متميزة، وتقديم معظم هذه المسرحيات على خشبات المسارح العربية المختلفة وصدورها أيضًا في طبعات جديدة، ثم ترجمة أغلب هذه المسرحيات إلى عدد من اللغات الأجنبية مثل الفرنسية والإنجليزية واليوغسلافية والروسية والإيطالية وتقديم عدد منها على مسارح باريس ولندن وموسكو وبلجراد وروما ونيودلهي وامستردام ووارسو...

ولا شك أن رحيل الشاعر الكاتب الفنان صلاح عبد الصبور فجأة ومبكرًا وهو في عز العطاء وقمة المنح وذروة الفعل – سيزيد من الاهتمام بإعادة طبع أعماله وترجمتها وتقديمها على خشبة المسرح، ليس المصري فقط، وليس الغربي فحسب، ولكن العالمي أيضًا كذلك... تحية لروحه الطاهرة وذكراه العطرة، اعترافًا بالفضل والتفوق والمقدرة والجميل.

ليلى والمجنون: باسم الفلاحين وباسم الملاحين، باسم الحدادين وباسم الحلاقين والعمال وأصحاب الأعمال والبوابين وصبيان النقالين والأهرام وباب النصر والقناطر الخيرية وعبد الله النديم وتوفيق الحكيم وألمظ وشجرة الدر وكتاب الموتى ونشيد بلادي.

تلك كانت صيحة الشعب فيما قبل يوليو 1952، صيحة أطلقها نشدانا للخلاص بعد أن أدركه الرعب الأسود في بلد لم يكن يحكمه القانون، وإنما تحكمه الصدفة التي قد تزج بالناس إلى السجن ليتمدد في جثتهم الفقر والشر والظلام... هكذا أسترجع الشاعر صلاح عبد الصبور تلك الصيحة مجسدًا لأحلام شعبه في ذلك الوقت المفقود بين الوقتين، عبر تاريخه الطويل، من خلال مسرحيته "ليلى والمجنون".

جلال العشري

إلى جانب كتاباته في الصحف والمجلات وإصدار الكتب التي وصلت إلى 25 كتابًا، كان يعد البرنامج التليفزيوني الشهير "تياترو" تأكيدًا لاهتمامه بالمسرح...

أما كتبه عن المسرح فهي: مسرح أو لا مسرح، لن يسدل الستار، المسرح أبو الفنون، سقوط الأقنعة، الضحك فلسفة وفن، تياترو، المسرح وجه وقناع، المسرح فن وتاريخ، فكرة المسرح، كما ترجم مسرحيات القرد الكثيف الشعر لأوتيل، الإله الكبير براون، انظر وراءك في غضب لاسبورن، الجنينة لآلبي.

كان منهجه النقدي ينطلق من الفلسفة والتاريخ والنظريات ليصل إلى التطبيق بأسلوب سهل بالإضافة إلى استخلاص مصطلحات نقدية خاصة به ولغة فريدة... وتميز نقده بالموضوعية والجدية والدراسات المقارنة نتيجة لسعة إطلاعه على التراث المحلي والمذاهب والنظريات العالمية.

فساهم بهذا في تأسيس نهضة حركة النقد المسرحي، نقدًا بناءً شيده على دعائم العلم والمعرفة.

آمن جلال العشري بأن المسرح هو "أبو الفنون" ففيه نشأت فنون الشعر والموسيقى والأوبرا والباليه، وأن الناقد لابد وأن يعيش في المسرح ويعشقه، يشهد مولده ويتابع نموه حتى يكتمل ويقف شامخًا على خشبة المسرح أمام جمهوره... ثم يبدأ دوره كجراح لا يبتر ولكنه يسعى من أجل التئام الأعضاء.

لقد راح العشري كالشهاب الذي استطاع بقدراته أن يكسب لنفسه قلمًا من الأقلام الأولى بين النقاد، ولم يسعفه العمر كي يقول كل ما عنده وأن يستكمل مشروعه النقدي المتفرد الذي بدأه بوضع نظرية "الأصالة والمعاصرة" التي تؤسس للنقد فلسفته الخاصة...

قائمة المحتويات